

# طائفة ساهدين

( اول عربي نظم في التاريخ

الحديث ثورة فلاحية على

الاقطاع - في لبنان - )

تجهل الكرم ان الشارين  
دمها ،

لم يصنعوا تاريخها .

يجهل الصفصاف ان الفارسين

أفسحوا الظل لقطّاع الطريق

تجهل الارزة ان الحاطبين

آثروا اللقمة في برد الشتاء

ولذا تنعم بالدفع أكف الآخرين !

يا أسير القصر ، يا عنقود

من يخلي سبيلك

لدويك الجائعين ؟

يا ظلال الحور والصفصاف من تنتظرين ؟

زوجة العرزال شدّت قبضتيها

وصخور الجرد لا تعرف اسرار الجنين ..

جدّة الخضرة ،

يا ارزة كوني

نعش اشباح القلاع

اشعلي النار على كل الجبال

واسمعي صوت مناديك

وهبيّ يا ضياع !

» لبنان يا لبنان

ما عاد بدها صبر

شعل معي النيران

عيشة بشر ... او قبر ! »

خنجر يبرق أم عيناك ؟

صوت .. ام قذيفة ؟

عنب الثلج على صنين

والايدي الضعيفه

تقمع الابراج كالفصولياء ..

..

» لبنان يا لبنان

هالليل ذيب كبير

وشو بيعمل الانسان ؟

غابة عطفل صغير ! »

وارتمى ، لا حول ، والكف تكاد

وعلى بيروت نعل اجنبي

وعلى الثلج .. ابرقوق خرافي وكرّاز عجيبه ؟!

وعلى الارز صدى .. تنعقه الريح .. رماد

ملاحظة من التاريخ

يسعد القبله يا آخذها

أن تستعاد

سميح القاسم

عن « الاتحاد » بالارض المحتلة

## في الهزيع الاخير

اسرجوا لي صواعقاً .. او شراره

بعد يوم .. او بعد قرن .. مناره !

يقصر الدرب او يطول وتبقى

خيل جدّي خيلي ووجهي الحضاره

واذا متّ ظامئاً حسب طفلي

انني متّ طالباً آباره !

\*\*\*

اسرجوا لي ارادة لم تحرك

عرقها بعد ، حنكة ومهارة

ما اشتعلنا بألف سرّ وسرّ

فأزبحوا عن الجذور الستاره

\*\*\*

يا رفاقي ! يا اخوتي ! يا صفاري

طعنوني بحربة مستعاره

فارفعوا جبهتي الى الشمس وأبكوا

— ان بكيتم — حدائقي المنهارة

حين نرثي امواتنا نحن ، نرثي

كل ميت قبل انتهاء العبارة



# مناقشة عدد «الأدب» الممتاز الثقافة الثورية.. والثورة الثقافية بقلم محمود أمين العالم

خلاصة هذا كله ، ان الثورة الثقافية ، هي تغيير وتجديد للهياكل والابنية الثقافية للمجتمع ، من تصورات ، واذواق وعادات سلوكية ، وقيم ، بما يتلاءم واحتياجات التقدم ، وبما يحقق للانسان تكامله الحضاري وفاعليته الخلافة .

وبديهي ، ان الثورة الثقافية هي امتداد وتطوير لافضل ما في الانسان ، تكويننا وتراثنا ، انها ليست انقطاعا عن تراث الماضي ، او انفلانا عن حقيقة الانسان ، بل هي تنمية لكنوز العقول والقلوب والقدرات الانسانية عامة . واذا لمسنا في الثورة الثقافية الصينية محاولات متطرفة للانقطاع عن التراث الماضي للانسانية ، فليست هذه هي سمة الثورة الثقافية ، بل لعلها ان تكون بعض الظواهر العارضة المنحرفة عن مجراها الجوهري ، بسوء الفهم او سوء التطبيق او سوء التفسير .

ونعود الى سؤالنا الاول .. ما هو طريق الثورة الثقافية في ثورتنا العربية ؟ ..

طريقها في تقديري محدود بظروف هذه الثورة .

فبرغم ان هناك ثورة عربية واحدة ، تستهدف في النهاية تحقيق وحدتها القومية الشاملة ، الا ان الثورة العربية في واقعها تتخذ مظاهر متنوعة ...



١ - فالثورة العربية ما تزال في بعض البلاد العربية نضالا سياسيا وفكريا واجتماعيا من اجل السيطرة على جهاز الدولة ، وتحقيق التغيير الثوري في مجتمعات ما تزال تسود فيها النظم الاقطاعية ، او البورجوازية ، او تتحقق في ارضها بسيطرة استعمارية غير مباشرة او يقوم على ارضها احتلال عسكري استيطاني استعماري صهيوني مباشر .

٢ - على ان الثورة العربية قد نجحت سياسيا واقتصاديا واجتماعيا ، في دول عربية اخرى فتحررت من سيطرة الاستعمار وتحرت من النظام الاقطاعي او كادت ، وتحرت او كادت من النظام الرأسمالي ، واقامت دولتها التقدمية ، واخذت تشق طريقها نحو التطور الاشتراكي ، مهما اختلفنا في تقييم مستوى هذا التطور ومداه وعمقه ، في هذا البلد او ذاك .

فأين الثورة الثقافية في هذه الاوضاع المختلفة المتنوعة للثورة العربية ؟

بكل الشوق والتطلع ، عكفت على قراءة العدد الممتاز من «الأدب» ، الذي تتحرك مقالته تحت شعار « نحو ثورة ثقافية عربية» . وافول الحق ، انني ما انتهيت من قراءته حتى استقر في يميني ان العدد بشكل عام لم يخطط تخطيطا سليما للإجابة على هذا السؤال الكبير ، او لعل التخطيط لم يتوفر له نتيجة لتخلف بعض الكتاب عن الوفاء بمسؤولياتهم ، كما ذكرت مقدمة «الأدب» . وبذات الصراحة الواجة اقول كذلك ، ان الجانب التقييمي للواقع الثقافي في جوانبه الفكرية والادبية اساسا ، غلب في هذا العدد على الجانب التوجيهي لتحديد طريق الثورة الثقافية ، ومتطلباتها وعقباتها وآفاقها . وبرغم ما يشتمل عليه العدد من مقالات لامعة ، تنوّه بالموضوعية والعمق والجديّة ، فان بعضها الآخر ، في محاولته ان يلمس موضوع الثورة الثقافية لمسا مباشرا ، كاد ان يضل الطريق نحو هذه الثورة ، بل كاد ان يجعل منها طريقا مسدودا .

فلندخل في صلب الموضوع .

ثورة ثقافية عربية ! .. أجل .. ما اشد الحاجة اليها ، ما دمننا نناضل من اجل ثورة عربية شاملة ، وما دمننا قد حققنا مستويات ومراحل من هذه الثورة ، في هذا البلد العربي او ذاك . ما احوجنا الى ثورة ثقافية تدعم الخطوات التي نتحقق ، وتعمقها ، وتواصل الخطوات الى استكمال بقية اعباء العمل الثوري على المستوى العربي كله .

ولسنا في حاجة الى مقارنة او نماذج بين الحاجة الى ثورة ثقافية عربية ، وبين أي ثورة ثقافية اخرى ، صينية كانت او غير صينية . فكل ثورة ، تحقق تغييرا في الهياكل او الابنية الاقتصادية والسياسية والاجتماعية عامة لمجتمعها ، تحتم بالضرورة استكمال هذا التغيير ، بتغيير كذلك في الهياكل او الابنية الثقافية لهذه المجتمعات . بغير هذا تظل الهياكل السياسية والاقتصادية الجديدة ، معرضة للانهايار ، فاقدة لقدرتها على الاستمرار ، بل لا يتحقق للثورة جوهرها ، وهو تغيير الانسان ونظيره وتجديده ، وتفجير طاقاته على المشاركة والابداع .

مع انتصار كل ثورة ، تبدأ الحاجة الملحة المباشرة ، الى استكمالها ودعمها وضمان استقرارها واستمرارها وتجديدها ، بشورة ثقافية . وهكذا كان الحال عندما انتصرت الثورة السوفيتية ، وهكذا الحال عندما انتصرت الثورات الاشتراكية في مختلف بلاد العالم ، بل هكذا الحال ، في كل منعطف جديد من حياة هذه الثورات المتجددة . ولا تشذ الثورة الصينية عن ذلك ، وان كانت لها ظروفها الخاصة التي لا مجال لتحليلها هنا .

انا اعرف منذ البداية ، ان البعض سيسارع فيتهمني باقليمية التفكير . سيقول : انك تهزق النضال الثوري العربي ، طبقا لوضع اقليمية قاصرة مرفوضة . وتمهد بهذا لتمزيق الثورة الثقافية العربية نفسها وفقا لذلك .

ان ما نسميه دولا عربية متحررة انما هي كيانات مكرسة للانقسام القومي ، وان كل ثورة اجتماعية لا تتم في اطر عمل قومي عربي موحد ، هي تكريس كذلك للانقسام والاقليمية . وكل ثورة ثقافية تراعي هذه الكيانات ، انما هي بدورها ثقافية مضادة .

لست افعل هذه التهم ، وانما استخلصها من بعض ما جاء في العدد السابق من « الاداب » في مقالتي الدكتور عصمت سيف الدولة ، والاستاذ محيي الدين صبحي بالذات .

ولكن مع ادراكي لهذا ، ارجو ان يتسع صدرهما ويتسع صدر من يشايعهما الرأي ، حتى استكمل وجهة نظري .

اعود فانسأل . ما هو طريق الثورة الثقافية العربية في هذا التنوع في اوضاع النضال العربي ، وواقع ملاساته المختلفة ؟

اما بالنسبة للاوضاع الاولى ، ففسي تقديري ان قضيتها ليست قضية ثورة ثقافية بالمعنى الدقيق وانما هي قضية ثقافة ثورية . هي قضية وحدة فكر ثوري ، ووضوحه وفاعليته ، هي قضية تخطيط للاحتياجات الثقافية لممارك التحرير والثورة الاجتماعية في كل بلد عربي ، في ضوء استراتيجية الثورة العربية الشاملة ، حقا ، هناك بالضرورة ، او ينبغي ان يكون هناك ، استراتيجية واحدة ، ثورة عربية شاملة ، ولكن هذا لا يتنافى مع ضرورة ان يكون لكل ثورة في كل بلد عربي برنامجها الثوري النوعي الذي يتحرك في اطار هذه الاستراتيجية الشاملة . ان القضية في هذه البلاد العربية التي لم يتحقق لها بعد التحرر الوطني والتقدم الاجتماعي ، ولم يتحقق لقوى الثورة فيها ان تسيطر على جهاز دولتها ، اقول ، ان القضية في هذه البلاد ، هي قضية التنظيم الثوري ، اسلح بالفكر العلمي ، الممتزج باغلبية حركة الجماهير العاملة ، القادر على توجيه حركتها وقيادتها .

قضية الثورة الثقافية ، - بمعناها الذي عرضنا له من قبل - غير واردة في هذه البلاد ، قل ان تتحقق السيطرة الثورية على جهاز الدولة ، وتغيير علاقات الانتاج والهيكل السياسية والاقتصادية عامة لقوى الثورة التحررية والاجتماعية التي هي بالضرورة قوى قومية كذلك . قبل هذا لا سبيل الى ثورة ثقافية . فلا سبيل الى تغيير الهياكل الثقافية في المجتمع ، دون تغيير سابق لهياكله السياسية والاقتصادية ، ولنضرب امثلة للتوضيح . هل من الممكن مثلا تغيير برامج التعليم في مجتمع عربي تسيطر عليه قوى الرجعية والاستعمار ، بحيث يصبح برنامجا ديمقراطيا معاديا للاقطاع والراسمالية والاستعمار والتجزئة القومية ؟ هل يمكن مثلا توجيه وسائل الاتصال الجماهيري من صحافة واذاعة وتلفزيون وسينما ومسرح في هذا المجتمع توجيهها يتناقض وطبيعة السلطة السياسية القائمة ، وعلاقات الانتاج السائدة ، والمصالح الاجتماعية المسيطرة ؟ لا سبيل الى ذلك الا بتغيير السلطة السياسية ، التي تمكن من تغيير الهياكل السياسية والاقتصادية ، في هذا المجتمع ، وتمكن بهذا من التغيير الثقافي كذلك . على ان هذا لا يتنافى مع احتدام الصراع الفكري والثقافي عامة في هذا المجتمع في مختلف هياكله وابنيته من اجل حشد الجماهير ضد السلطة . ولا شك انه في هذا الصراع تكمن نواة الثورة الثقافية ، التي تصبح ممكنة بعد انتصار الثورة نفسها .

ولهذا ، ففي مثل هذه البلاد ، تبرز الحاجة الى ثقافة ثورية لا الى ثورة ثقافية . وتصبح هذه الثقافة الثورية نضالا ثوريا من اجل بلورة السلاح الفكري في ايدي الجماهير من اجل انتصار سلطة الثورة .

تصبح الثقافة الثورية نضالا من اجل تنقية العمل الثوري من ضباب المثاليات ، وشطحات المفامرات ، وارسائه على قواعد موضوعية من التحليل المحدد ، للواقع المحدد ، او شحذ الحركة الجماهيرية بالوعي العلمي الصحيح ، وتنمية حركتها والتعجيل بها لتحقيق اهداف العمل الثوري .

وفي هذا تتذرع الثقافة الثورية بمختلف الوسائل والاساليب والمستويات والمناسبات . بحسب الملابس الخاصة ، وعلاقات القوى الاجتماعية في هذا البلد او ذاك ، فتضع مخططاتها العملية للاستفادة من كل الثورات والامكانيات العارضة وغير العارضة ، الذاتية والموضوعية ، للوصول بافكارها وقيمها الى الجماهير ، وتنمية طافة العمل الثوري الاجتماعي حتى بلغ مرحلة النضج والانتصار ، عبر مراحل متصاعدة من الاحتجاج والرفض والمقاومة والتنوير ومجاهدات التطوير والتغيير .

على ان شرط النجاح في هذا كله ، هو وضوح الفكر الثوري وتحديد الاهداف الثورية ، فضلا عن وحدة الطلائع المناضلة من اجلها وعيا وتنظيما .

وهنا تبار سؤال كبير . . . كيف السبيل الى هذا الوضوح وهذا التحديد وهذه الوحدة ؟ انك تكثر في حديثك من الاستعانة بكلمات الثورة والموضوعية والعلمية ، الا تعرف انها أصبحت رطانا يتداولها المثقفون جميعا ، والمناضلون جميعا على اختلاف آرائهم ونقاط موافقهم ، وتنوع مناهجهم ؟ فكيف السبيل الى الوضوح والتحديد والوحدة التي تدعو اليها ؟ والحق ، انها المشكلة من مشاكنا الثقافية والنضالية معا . ولكننا على اية حال لن نجد حلا لها فيما اشار اليه الاستاذ مطاع صفدي في مقاله في العدد الماضي من « الاداب » بالانتقال من الكلمات الى الاشياء ، انها دعوة برجماتية معادية الفكر النظري ، بل تكاد تكون دعوة فوضوية مستترة ، لا تختلف في شيء عن الدعوة الفوضوية الجهرية التي يدعونا اليها الاستاذ محيي الدين صبحي في مقاله في العدد نفسه !

على ان هذا حوار سابق لوانه .

ونعود الى السؤال الكبير . ما العمل ازاء هذا التخط والتداخل في استخدام المصطلحات الثورية ؟ لا سبيل غير الصراع الفكري . الصراع الفكري ، لا الصراع الجسدي ، ولا الصراع الفكري على موائد المثقفين المتفرجين ، بل الصراع الفكري خلال النضال العملي والنضال العملي . اي اختبار الفكرة بالنضال بين الجماهير وبالجماهير ، والتصدي لمشكلات الواقع الحي . لا سبيل غير البحث عن استكمال للعمل المشترك ، حول الحد الأدنى من الانفاقات النظرية او الفكرية المشتركة من اجل توسيع رقعة الاتفاق المشترك ، خلال توسيع رقعة النضال المشترك .

ليس اخطر على الفكر والنضال معا ، من مقولة « الانسا وحدي » عندما تصبح خطة عمل ، لا قناعة فكر فحسب ! اذا كنت اعتقد انني الصحيح فكرا ونضالا ، فلا بحث عن اشكال واساليب لاقتناع غيري ، ما دام يتحرك - رغم اختلافي معه ، واختلافه معي - فسي اطار هدف مشترك او متقارب . فلا بحث عن هذا لا بالفكر المجرد وحده ، بل بالنضال المشترك في مواجهة المشاكل ، وما اكثرها فسي مجتمعنا العربية .

نضال مشترك ، من اجل مزيد من الوحدة والبلورة الفكرية ، نترفع بالزبد من الانتصار النضالي .

هناك مثل شعبي صعيدي يقول « الحنك مسا بيكسر حنك » اي باختصار ، حوار الافواه ، وحوار الافكار المجردة ، لا ينفع احدا ولا يحسم قضية . ولكن الحوار خلال العمل الواقعي المشترك ، فسي اي

مستوى من مستواه ، كَيْفَ بَأَن يَنْمِي الْفِكَارُ الصَّحِيحَةُ ، وَيَنْفَعُ بِهَا ، وَيَكْسِبُ لَهَا أَرْضًا جَمَاهِيرِيَّةً ، وَأَرْضًا نَضَالِيَّةً .

الانفاق حول الحد الأدنى من الأفكار والأهداف المشتركة ، وخوض المعارك العملية من أجل تحقيقها ، هو السبيل لبُلُورَةِ فِكْرِ عَرَبِيٍّ يساري نضالي موحد .

ليس حلاً وسطاً ، ليس برجمانية ، ولكنه إيمان بنضالية الفكرة النظرية النضالية ، والثقة في قدرتها بالعمل النشط على الانتصار .

حقاً ، هناك من يرفضون العمل الثوري المشترك ، إحساساً منهم بعجز أفكارهم عن التصدي لمشاكل الواقع ، وحرصاً على سلطة التعالي والتفرد مهما كانت جوفاء عاجزة .

حتى هؤلاء ، لا ينبغي أن يكون الصراع معهم صراعاً ذاتياً ، يكفي بتحليل نفسياتهم ونواياهم ، بل يكون الصراع معهم ، تخطيطاً ذكياً بالمواقف العملية ، والفضح الفكري والإدراك الموضوعي لقوانين الواقع ، وتنمية القدرة الذاتية للجماهير وحسن قيادتها وخدمتها .

عذراً .. لقد اطلت ، ولكن حسبي أن أقول ملخصاً هذا كله ، بأن وحدة الفكر المناضل لا الفكر الثرثار ، والنجاح في إقامة سلطنته الثورية ، هي الشرط الحاسم لتحقيق الثورة الثقافية الحقيقية في هذا البلد أو ذاك من بلدان العربية التي لم تتحقق فيها بعد سلطة ثورية .

أما بالنسبة للبلاد العربية التي تحققت فيها بالفعل سلطة ثورية أو تقدمية بشكل عام وحيث تحقق فيها - بمسئول أو بآخر - تغيير في الهياكل السياسية والاقتصادية للمجتمع ، فالقيمت الملكية الفردية للوسائل الأساسية للإنتاج ، وخطت للتنمية الاقتصادية واختارت لنفسها موقفاً حاسماً من الاستعمار والصهيونية والتخلف ، فإن الثورة الثقافية فيها نتخذ بالضرورة بعداً متميزاً .

ولسنا نستطيع أن ننكر أن تغيير الهياكل السياسية والاقتصادية في هذه البلاد ، قد غيرت - ولو بشكل تلقائي - جوانب من الهياكل الثقافية لمجتمعاتها ، من بعض النصوص العامة ، وبعض القيم السائدة ، وبعض العادات القديمة . التصورات والقيم والأذواق والعادات ، في مجتمع الغربة المصرية اليوم ، غير التصورات والقيم والأذواق والعادات في مجتمع ما قبل الثورة . وكذلك الشأن في مجتمعات المؤسسات الصناعية والإنتاجية والثقافية والسياسية بشكل عام . بل انعكس هذا في كثير من أوجه التشريع وفي بعض مظاهر السلوك الاجتماعي . ولكننا لا نستطيع أن ننكر أن بقايا التصورات والقيم والأذواق والعادات المتخلفة التي تنتسب إلى مجتمع ما قبل الثورة ، ما تزال تنفخ وتعيش وتسيطر في القرية والمدينة على السواء ، وما تزال تمثل تخلفاً في حركة التحول الثوري في المجتمع ، وخلافاً في الهياكل السياسية والاقتصادية والاجتماعية عامة . ولنسأله نعدو الصواب أن قلنا أنها كانت مصدراً من مصادر هزيمة يونيو عام ١٩٦٧ .

ولهذا تلح الضرورة على التعجيل بالثورة الثقافية في البلاد العربية التي تحققت فيها ثورة التحرر والتقدم ، دعماً لهذه الثورة وتعميقاً لها وتطويراً بل إنجازاً لأهدافها الجوهرية ... تحرير الإنسان العربي واقفاً وحياءً وفكراً ووجداناً وسلوكاً .

وليس أدل على مدى تخلف الثورة الثقافية في هذه البلاد من أننا عند الحديث عن مظاهر هذا التخلف ، نبدأ من جرح غائر في مجتمعاتها هو جرح الأمية الأبجدية . ما تزال الأمية الأبجدية في هذه المجتمعات تشكل نسبة ترتفع إلى ٦٠٪ بل إلى ٧٠٪ بل إلى ٨٠٪ من سكان هذه البلاد المتحررة المتقدمة السلطة !

ومن هذا الجرح الغائر في جبين كل مثقف عربي ، نبدأ من أول السلم في مظاهر التخلف الثقافي ، لننتقل إلى بقية المظاهر .

- ما تزال التصورات الغيبية والتوكلية والاسطورية وقيم الذاتية والنفعية واللامبالاة تسود في مستويات وفضاءات مختلفة من المجتمع ، لم تمسسها روح الفكر العلمي الموضوعي .

وما تزال التصورات والقيم والأذواق والعادات الإقطاعية والرأسمالية تعشش وتنفس وتسود .

- ما يزال التعليم العام والتعليم الجامعي ، تسوده المفاهيم المتناقضة مع مفاهيم ، التحرر والتقدم . وما يزال للمدارس الرأسمالية بنظرياتها الظاهرة والخافية سلطان على الكتاب والنهج والأسلوب والمدرس أيضاً .

- ما تزال وسائل الاتصال الجماهيري Mass Media من إذاعة وتلفزيون وسينما ومسرح ، أدوات لبث فيهم التسخن واللامبالاة والذاتية والخدر وروح المفامرة الفردية .

- ما تزال الكلمة المكتوبة ، والصورة المنشورة ، مركباً يعمل على عقول الجماهير ووجداناتهم سموم الفكر الرجعي ، أو دوار البلبلة والضياع .

- ما يزال الهيكل التشريعي السائد في هذه المجتمعات متخلفاً عن احتياجات التقدم فيها ، متناقضاً مع هياكلها السياسية والاقتصادية ، معرقلاً لنموها .

- ما يزال للفكر الاستعماري الصريح أو التستر وما يزال لقيمه ، أبوابه ونوافذه ومنابره في مختلف المؤسسات العلمية والثقافية والاجتماعية عامة .

- ما يزال التمييز الفكري ، والجمود السلفي طرفين يتمزق بينهما الحاح الحاجة إلى الوضوح الفكري والحسم النظري في كثير من القضايا الوطنية والاجتماعية والقومية .

ما أريد أن أواصل احصاء مظاهر التخلف الثقافي في هذه المجتمعات ، الذي يتناقض ويتجانب مع احتياجاتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية عامة ، حسب هذه الأمثلة ، وحسبي التفصيل الدقيق العميق والتحليل القيم لها ، الذي قدمه الدكتور حسن حنفي في مقاله في العدد الماضي من « الآداب » .

الحقيقة ، أنني كنت أتمنى أن يكون مدار الدراسات في العسدد الماضي من الآداب حول هذه الظواهر ، تحليلاً لها ، ووجهات صائباً يستجيب لقاء ذلك العدد : « نحو ثورة ثقافية عربية » .

على أنني أقول باختصار أنه لا سبيل إلى تحقيق ثورة ثقافية عربية في البلاد التي نجحت فيها الثورات التحررية والتقدمية ، إذا كان مستوى هذا النجاح ومداه وعمقه ، إلا بالقضاء على الأمية الأبجدية ، والأمية الثقافية ، إلا باجتثاث بقايا التصورات والقيم والأذواق والعادات المتخلفة التي تنتسب إلى المجتمعات الإقطاعية والرأسمالية والاستعمارية ، وإلا بإشاعة الفكر العلمي الموضوعي بين الجماهير ، وتثوير برامج الدراسة في التعليم العام والجامعي ، وتخطيط العمل الثقافي في الكتاب والسينما والمسرح ومختلف وسائل الاتصال الجماهيري تخطيطاً واعياً ، ثم - وهذا أمر بالغ الأهمية - إطلاق قوى العمل والمشاركة الديمقراطية لجماهير الشعب في مختلف مجالات النشاط السياسي والاجتماعي . فلا شيء مثل المشاركة الجماهيرية الديمقراطية سبيل للتثقيف الثوري والتغيير الثقافي الخلاق .

وأصل أخيراً إلى سؤال أخير . هل ثمة انفصال بين الثقافة الثورية في البلاد العربية التي ما تزال تناضل شعوبها من أجل سلطتها الثورية ، وبين الثورة الثقافية في البلاد العربية التي تحققت بها

سلطة ثورية . لا انفصال في الحقيقة .

قد يكون هناك انفصال في الشكل ، في الأسلوب ، في المدى ، في بعض الأهداف العملية المباشرة هنا وهناك . ولكن كل انتصار للفكر الثقافي الثوري ، أو كل نجاح في تحقيق ثورة ثقافية . هو انتصار للثورة العربية الشاملة .

فاعمل الثقافي الثوري ذو طبيعة ديناميكية ، لا تحده أسوار مكانية في وطننا العربي ، وإنما يمتد بفاعليته عبر الأسوار والحدود والمستويات ، يتلاقى ويتعانق ويلهم ويدفع ويفعل .

ولكن هناك أمور أخرى يمكن أن تتم بالتخطيط والتنظيم بين مختلف المثقفين الثوريين العرب رغم اختلاف الأوضاع الثورية العربية وتنوع المسؤوليات . هناك أشكال من العمل المشترك عبر الأنظمة الاجتماعية المختلفة ، يمكن أن يتيح تنمية الثقافة الثورية من ناحية ، والثورة الثقافية من ناحية أخرى .

هناك مثلاً إمكانية التخطيط المشترك في مجال الكتاب العربي ، ما أشد التضارب في سوق الكتاب العربي ، لقد كاد الريح أن يكون محركه ودافعه ، تاليفاً وترجمة ، دون مراعاة لضرورات ، أو تخطيط لسد احتياجات . لماذا لا يتم بين دور النشر العربية التقدمية تخطيط في التاليف والترجمة ؟

ما أشد حاجة المكتبة العربية إلى مثل هذه الخطة التي تتكاتف على تحقيقها دور النشر العربية ، والكفاءات الثقافية العربية ، وما أكثرها ، وما أغناها وما أخصبها وأقدرها .

ما أشد حاجة المكتبة العربية إلى خطة لتحقيق التراث العربي . فلا يترك لزحمة المناجزة والمقامرة والاجتهاد الفردي ، بل يصبح محلاً للتفكير والتصفية وحسن التوجيه فضلاً عن التيسير للجماهير .

ما أكثر ما يقال عن إمكانيات الإغناء الثقافية الثورية المشتركة ، التي يمكن أن يضطلع بها المثقفون الثوريون العرب ، لا في مجال الكتاب فحسب ، بل في مجال السينما والمسرح والتلفزيون والصحافة والموسيقى والفن التشكيلي دعماً للثقافة الثورية والثورة الثقافية في الوطن العربي بملابساته المختلفة ، ووقوفاً بحجم في وجه ثقافات التحلل والتفكك والبلبل ، والمساهمة في الثورة العربية فكراً ووجداناً .

هناك بغير شك جهود تتم جديرة بالتقدير ، ولكنها ما تزال مبعثرة مشتتة ، وهناك بغير شك صراعات وخلافات . ومن قال أن هناك نصلاً بغير صراعات وخلافات . المهم أن نبعث عن أفضل الأساليب وانجمعها لتوحيد الجهود ، وتوجيه الصراعات ، لخدمة النضال الثوري العربي الموحد .

ولا أزعج هنا ، أنني أضع برنامج عمل للمثقفين الثوريين العرب ، وإنما أترك أبواباً لعل بعضها مطروق بالفعل ، وأن تكن الحاجة ملحة إلى مزيد من التلاقي والتلاحم والتنسيق والتخطيط ، والعمل المشترك المنظم . ما أحتاجنا في هذه المرحلة إلى ما يمكن أن نسميه بالفكر العلمي العملي ، الفكر النضالي ، الفكر المنظم بالمعمل ، بالجماهير ، المقتحم للمشاكل العملية ، لا الحلق فوق المشاكل يخلها - بل يزيدنا تعقيداً - بلوك الكلمات الكبيرة المجردة المتعالية .

مرة أخرى .. عذراً لهذه الإطالة المسرفة فيما أردت أن يكون مجرد مدخل إلى مناقشة العدد الماضي من « الآداب » عزائي أن هذا المدخل الذي طال قد يتيح لي تركيز المناقشة ووضوح منطقها العام .

★ ★ ★

سأقصر مناقشتي على مقالات هذا العدد ، رغم ما فيه من بعض صفحات من الإبداع الشعري والقصصي ، غاية في الجودة والإمتاع حقاً .

واعترف في البداية أنني لن أخوض في التفاصيل وإنما سأكتفي بتلمس ما هو جوهري فحسب . وسأقسم المقالات أقساماً ثلاثة :  
الأول : هو القسم النظري الخالص الذي يتعرض لمضمون الثورة الثقافية ومنهجها ، ويضم مقالات الدكتور عصمت سيف الدولة ، والاستاذ محيي الدين صبحي ، والاستاذ مطاع صفدي والدكتور حسن حنفي والاستاذ جورج طرابيشي .

الثاني : هو القسم المتعلق بتناول التراث القديم الفكري والديني . ويضم مقالاتي الاستاذ حسين مروة والدكتور محمد النويهي .

الثالث : هو القسم الذي يتناول الأدب من شعر ورواية وقصة ومسرحية ، ويضم مقالات الاساتذة احسان عباس وسامي خشة وفؤاد دواره وصبري حافظ ومحمد بركات ومحمد دكروب .

وأبدأ بالقسم الأول : مقال الدكتور عصمت سيف الدولة أو محاضراته بتعبير أدق ، هي امتداد مركز لوجهة نظر طالما عرضها في كتب سابقة له . أننا نتفق معه فيما تتضمنه من إيمان بوحدة استراتيجية الثورة العربية . ولكننا نختلف معه في السبيل العملي لانجاز هذه الاستراتيجية . ذلك أنه باسم الوحدة القومية الشاملة كنضال وهدف ، يكاد يسد السبيل العملي دون انجازها ، بتبنيه مفهومها إطلاقاً مثالياً للفعل الثوري ، يدفع به فكراً وعملياً إلى زقاق مغل ، بل يدفع بالنضال الثوري تحت رايته إلى نتائج مجهضة للهدف الثوري نفسه . أن دولة الوحدة عنده هي شرط النجاح في كل معركة عربية . بلونها يكاد يصبح كل انتصار عربي تحريري هزيمة قومية ! فالدولة العربية التي تحررت واستقلت ليست إلا مجرد كيان يسد طريق الوحدة القومية الشاملة . وهكذا يصبح مفهوم الاستقلال عنده مرادفاً لمفهوم العزلة الإقليمية . ويمتد هذا إلى قضية النضال العربي الفلسطيني ، فيؤكد أن فلسطين لن تتحرر في غيبة دولة الوحدة ، بل يصل إلى القول « بأنه لا يجوز أن نتنازل أو نتراجع عن هدف الوحدة العربية من أجل النصر التكتيكي في أي معركة ولو كانت معركة تحرير فلسطين » ولهذا يعارض بشدة دعوة الثوار الفلسطينيين إلى الدولة الديمقراطية تعايش في ظلها الأديان الثلاثة ، وينتهي مقاله أو محاضراته بما يشبه الدعوة إلى لقاء اليهود في البحر ، فضلاً عما يتضمن مقاله من دعوة إلى سن صراع لاسقاط دول الكيانات العربية المستقلة ، لا يميز بين دولة متحررة ، ودولة رجعية ! وهكذا ينحرف بنضالنا العربي الثوري ضد الاستعمار والصهيونية والرجعية إلى ما يشبه الحرب بين الدول العربية تحت راية قومية ضيقة جامدة تشوبها نبرة عنصرية .

وليس ثمة خلاف حول وحدة استراتيجية الثورة العربية ، وهدفها التوحيدي القومي الشامل . ولكننا لن نستطيع أن نشب الحواجز لتحقيق الهدف التاريخي المنشود بضربة واحدة . وإنما يتحقق هذا بالتحليل الموضوعي المحدد ، للظروف الموضوعية المحددة والمتنوعة ، والنضال المحدد والتنوع في إطار الاستراتيجية الشاملة ، من أجل السيطرة على الظروف الموضوعية ، وانضاج الظروف الذاتية للواقع في أوضاعه المختلفة المتنوعة . ما أسهل لعبة الوثوب الفكري عبر الحواجز الموضوعية . ولكن ما أصعب الاعتراف بها والنضال الثوري للسيطرة على قوانينها والقضاء عليها .

أن الدول العربية المستقلة المتحررة المتقدمة ليست عقبات في طريق الوحدة بل خطوات - موضوعياً - في طريق الوحدة . وكل دعم وتعميق للتحرر والتقدم في بلد عربي ، هو انتصار لقضية الوحدة القومية الشاملة . وقيام الدولة الديمقراطية في فلسطين تحقيق لأخطر مرحلة ثورية في استراتيجية الثورة العربية الواحدة في طريق الوحدة القومية الشاملة . حقاً ، أن معارك التحرر والتقدم في البلاد العربية لا تتم معزولة عن بعضها البعض ، ولا بالتناقض بين بعضها البعض ، بل شرط نجاحها وتقدمها ، هو وحدة النضال العربي .

التمتة على الصفحة - ٨١ -



## مناقشة مقالات عدد «الأدب الممتاز»

# الفن والنقد العقائدي

بقلم الدكتور عبد الحميد إبراهيم

التلقائية والاستجابة للمناخ الاصيلة . هي مسكينة لأنها لا تستطيع ان تكسر الدائرة الصلبة ، فكيف نتوقع منها الريادة واقتحام الطريق ، هذا مستحيل لان طريقها واضح اذ لا طريق غيره ، وكل وظيفتها ان تمهده بفأسها اكثر وان تزرع بيديها الاشجار على جانبيه . اما ان تسول لها نفسها اقتحام طريق آخر فهذا شذوذ لان التسول هنا ذاتية وخروج عن طريق الجماعة المرسوم ، يقول اوجين يونسكو : « وكتابة الادب كرسالة نوع من التزوير ، لان الكاتب فسي هذه الحالة يسوق الشخصيات نحو هدف محدد ويفرض عليها اتجاهها معين ، وهو يعرف مقدما مصيرها ، فيجرد بذلك شخصياته نفسها من حريتها ، كما يجرد قدرته الابداعية هي ايضا من حريتها » . (٢)

وهذا يحرم العمل الادبي من اشعاعاته المختلفة ويحدده في اشعاع واحد ، ان العمل الادبي - كما اعتقده - هو مجرد طرح لسؤال لا يملك الكاتب اجابة محددة ازاءه ، اذ ليس حتما ان تكون عنده اجابة حاسمة وانما هو شيء انشغل به واقلقه ، فهو يدعو القارئ - مجرد دعوة تقدم اساس على الثقة به والاعتراف بحريته - الى المساهمة معه والتعاون حتى يصل الى حل ، وقد لا يصلان . ولكن هنا تبدو الثقة التامة بالقارئ وتحريم الوصاية على افكاره ، فالكاتب هنا لا يزعم لنفسه حق الافضلية ويقوم منها مرشدا للقارئ ، بل هو يطلب منه المساندة امام ما يؤرقه ، وهنا يبدو التعاون والجماعية بصورة اخرى بعيدة عن الاغراض التحكيمية والنقدية . ان هنا شيئا يتجاوز الذاتية ويتجاوز الالتزام الجماعي بمفهومه الضيق ، لانه مركب من الاثنين ، فهو ايمان بذاتية القارئ ثم دعوة لسه للمشاركة ولان يقلق كما قلق هو وليحاول ان يصل الى نظرية ، بل ليس حتما الى نظرية ، فما اقصى النظريات في عالم الفن ، وليس حتما كذلك ان يصل بل يكفيهما القلق والاحساس بثقل السؤال ، ومن هنا تتخذ مسائل ! الفنان والجمهور - والالتزام والمسؤولية - والروح الجماعية - والفن للفن - والفن للحياة - تتخذ مفهومات اخرى وتناقش من زاوية اكثر شمولاً واقترب الى طبيعة الفن ، ونستجد ان هذه الزاوية تؤدي الى ان يكون الفن للحياة بصورة ما ، ولكن ليس عن طريق « دوجماتيقي » ، وانما هو عن طريق طبيعي يتفق ومفهوم الفن ، فالذي يخلقه هو فرد ويعيش بين افراد .

فليس الوظيفة الاساسية للادب هي اتحاد الانا بالآخرين كما يقول

الفن وجودا اسبق من النظريات والمدارس النقدية ، فهو ليس المدرسة الكلاسيكية او الرومانسية او الواقعية او التجريدية ، لانه يحتوي على كل هذه المدارس ويتجاوزها الى ماهيات قد تأتي بها مدارس اخرى لم يكشف المستقبل عنها بعد . فكل مدرسة تقدم « وجهة نظر » ليست هي الفن كله وانما هي زاوية منه تسهم مع الزوايا الاخرى في محاولة الاحاطة بهذا الشيء العالي ، الذي يتبدى لنا منه شيء وتتخفى منه اشياء .

فهو اذن تحديد للمطلق ان تحتكر مدرسة ما الفن لنفسها وتدعى ملكيته . فهي ترى انه ان يكون الا ذلك الشيء الذي يخدم غرضا معيناً وبحقق رسالة معينة ، ان هذه نظرية نقدية لا تصدر عن احترام للفن كفاية، وانما تستخدمه كأداة لتحقيق غرض وينبغي لهذه الاداة ان تتحور حتى تحقق ما جعلت له ، فاذا كنا نطلب من النجار ان ينشئ فاسا بمواصفات معينة ولتحقيق غرض معين . ومن هنا ليس من قبيل التشبيهات المستعرفة ان يشبه لينين الفن بترس ومسمار لولبي في كل الماكينة الثورية وان يشبهه ماوتسي تونغ بسلاح فعال في الجهاز الثوري (١) . فعملية التشبيه منزعجة هنا من الفهم الاساسي لوظيفة الفن ، وهو فهم لا يختلف في جذوره الاصيلة عما كان يتوقعه اصحاب القصائد والرسائل من الادب ، فكل الادب مرفوض الا ادب « الدين آمنوا وعملوا الصالحات » لانهم يقولون ما يفعلون ويخدمون القصيدة ويبشرون بها .

وهذا التصور يلتوي بالادب عن غايته ، ويضع سدا بين الاديب وبين التسمع لنداءات ذاته ، وهذا التسمع هو الاساس لاي عمل خالص ، فمن غيره لا نحس بالتفرد والخصوصية والبصمات ونلتقي بنماذج متشابهة ومسطحة لا تختلف الا في الاسماء والازياء ، اما اللفة واما المشاعر واما العلاقات داخل العمل فهي نسخ مكررة وممسوخة . انما بهذا نخلق احاسيس الفنان ونحكم على ابداعاته بالموت والشلل . تماما كما حدث لدكتور « زيفاجو » - بطل رواية باسترنالك - فقد احس بانه يختنق ويموت وقد حكم عليه بالطردة والغربة في مكان مهجور يحيط به الخراب من كل جانب . ان شخصيات الكاتب تحت هذا الفهم مساقة نحو هدف معين ومسيرة نحو مصيرها المحتوم . ومن هنا تفقد الحرية والحياة ، ونحس اننا امام نماذج - على الرغم من تشديقها بالحرية والعدالة - تكبل نفسها بعبودية داخلية ، وتحرم ذاتها من

٢ - مجلة الكاتب ( عدد فبراير سنة ١٩٦٤ ) .

١ - مقتطفات من اقوال الرئيس ماوتسي تونغ ص ٣١٩ .

أرنست فيشر (٢) ، بل هي تنقية الانا وتطهيرها وأجنتها ما بها من نزعات فاسدة ، فإذا تم لها ذلك فإنها تلقاها تهفو الى الآخرين لا من خلال طقوس ونصوص ونظريات ، وانما بدافع الذات المطهرة . وهنا نجد ان اهم ما يصنعه الادب هو الحب والسلام والتناغم ، وهذه هي المحصلة النهائية لكل القراءات وكل الفنون ، فماذا نعني بالموسيقى بالنسبة لي سوى انها تفتح لي قلبا يسع العالم بكل خلافاته وتناقضاته ؟! هل نستطيع ان اضع الموسيقى وفقا للتصور العقائدي كما وضع افلاطون الشعراء في نهاية الصف ! ان هنا التزاما من الموسيقى ولكن ليس بالصورة الضيقة لمفهوم الالتزام . ولكن المحصلة النهائية للادب العقائدي تعني - في احد وجهيها - العدوان والبغضاء لكل ما يخالف مذهبه . فترى في تقديم طابع العنف والعداء لجانب وطابع التهليل والتكبير للجانب المقابل . وهنا نجد الامر في تحليله النهائي يختلف في مؤداه عن المحصلة النهائية لعالم الفنون ، الذي يخلق بين متذوقيه وحدة من نوع معين ، ويطمح الى تحقيق عالمية من نوع جديد ، ليست هي المدينة الفاضلة كما فهمها الفارابي ، وليست هي المجتمع الشيوعي كما فهمه ماركس . وانما هي اقرب الى ما يسميه كانت « مدينة الغايات » (٤) التي تقوم على التناقص بين الارادات الخيرة . فهما نشدفت العقائدية الجامدة بحب الانسانية والاحساس بالام الجموع فان هذا لا يخفي العسوة الضارية التي يجدها الفارئ بين السطور ، ان الشعور بالكراهية لا يصلح نقطة للاصلاح ولا اساسا لبناء مدينة فاضلة ، وهنا تفهم معنى الصيحة التي قالها « كاليبايف » في مسرحيته « العادلون » لليبيري كامي ! « لن افوم بصفع اخوتي من اجل مدينة بعيدة لست واثقا من وجودها » . (٥)

والفن ليس شيئا محددا يمكن ان تطبق عليه الافكار السياسية بل هو يخضع لنزوة الالهام . وهي عملية معقدة اختلفت حول تفسيرها الآراء ، ولم تصل الى نتيجة الا تأكيد ذلك المصدر الغامض للالهام والذي يخضع لظروف ذاتية وبيئية وجنسية تختلف من فنان الى فنان . فمن قبيل التسلف الصارم ان تطالب الفنان بالتزامات سياسية يدخلها التفسير بالحذف والاضافة والتحوير ، وان نعرض عليه الابداع من خلال خط معين قد يحجب عنه تداخل الالوان وامتزاج الخطوط ، يقول اراجون « ان مناقشة قيم الفن يجب ان تتم بأسلوب آخر غير اسلوب الحروب الاهلية وغير الاهلية » . وارجون يقول هذا بصدد الاشادة بمنهج « جارودي » في كتابه « واقعية بلا ضفاف » ، ذلك المنهج الذي طرق مناطق كانت محرمة من قبل على العقائديين ، وجعل مدلول الفن يتسع ، فلم تعد الواقعية هي ذلك الجهود الحرفي ، بل هي - كما يقول جارودي - « الوعي بالمشاركة في خلق وتجديد الانسان لنفسه باستمرار » (٦) . ومن هذا المنطلق قام بدراسة عن بيكاسو وسان جون بيرس وكافكا ، لا من خلال القوالب المصطلحة عن العلاقة الجدلية بين الفن والاحوال السياسية ، بل من خلال منطق الفن نفسه ، فهو مثلا يقول : « وعلى نفس النمط سيكون من الخطأ تقديم تفسير اجتماعي لبيكاسو عن طريق الفوضوية والصوفية الاسبانية والتحلل المعنوي المميز لمرحلة الامبريالية وظروف السوق الرأسمالية ... لكي نستنتج من كل ذلك ان فنه متدهور لانه يكشف عن وجه البورجوازية المتدهورة » . (٧)

لا ينبغي ان نخلط بين الاشياء ، فاذا كنا نتقبل من السياسي

٣ - الاشتراكية والفن ص ٢٦ ( كتاب الهلال - عدد يونيه سنة ١٩٦٦ ) .

٤ - ما الادب لسارتر ص ٣٠١ ( ترجمة الدكتور محمد عنجي هلال )

٥ - العادلون ص ٩٧ ( سلسلة مسرحيات عالمية - عدد يونيه سنة ١٩٦٥ ) .

٦ - واقعية بلا ضفاف ص ٢٥٦ ( دار الكاتب العربي - ١٩٦٨ ) .

٧ - الرجوع السابق ص ٢٣٠ .

او الزعيم هذا المفهوم العقائدي ، فهذا امر يستقيم مع مفهومه وغايته ، فموقف عمر بن الخطاب من الشعراء وموقف لينين او ماوسي تونغ من الفن موقف منطقي مع نفسه ومع اهدافه . ولكن ان نجعل من السياسي فنانا فهذا هو اللامنتطق الذي يسيء الى كل من الفنان والسياسي . فكل منهما ينظر من زاوية تلون المنظور بلونها ، فالسياسي دائما ملتصق بواقعه وبالمسائل الجزئية ولا يجد حلا لمشكلاته الا من خلال الناس ، وهو مرحلي مرتبط بظروف تاريخية معينة وبمسائل حيانية تختلف من عصر الى عصر ومن مجتمع الى مجتمع ، ان عنصر الزمن يمثل بعدا اساسيا في مفاهيمه ، فالسياسي الذي يعد متقدما فسي عصره القديم تتحول مفاهيمه مع الزمن السى اشياء ضد الزمن ، والليبرالي او الراديكالي او الطوباوي يعد - مع نظرياته الإصلاحية - رجعيًا فسي نظر الاشتراكية العلمية ، بل ربما كان هذا من حتمية الحياة وتطورها التي تشيخ فيها الآراء والبادئ كما يشيخ البشر ، فكم مسن ثورة او حركة اجتماعية كانت في عصرها حركة تقدمية يلتف حولها الجمهور وتؤثر في العالم وتنادي بمبادئ تقدمية ، ثم شاخت مع الزمن وتحولت الى طقوس وكهنوتية تقف امام المد الثوري الجديد .

اما الفنان - بمفهومه الواسع الذي يتخطى العقائدية - فهو يحطم الزمن ويصعد فوقه ، فما زال آثار الاغريق او شعير العذريين ، او اناشيد الانسان الاول ، تسبح فوق الزمن لتلمس شيئا فسي نفوسنا جوهرها وخالدًا . ان الفنان لا يتخذ الزمن بعدا في مفاهيمه لانه يعانق الجوهر انه كالصوفي في لحظة الاستشراق . ان نظراته تختلف عن نظرة السياسي كما تختلف نظرة اهل الباطن عن نظرة اهل الظاهر امام النصوص الدينية . ان السياسي اذا كان يدرك فسي الدرجة الاولى - القصور الذي يحيط بمجتمع يعيشه وفي عصر بحياة ويحاول ان يغير من هذا القصور ويدعو الجمهور السى تغييره ، فان الفنان في الدرجة الاولى يدرك القصور الكوني ، القصور الذي يتخطى المجتمعات الى الحقائق الكلية ، التي يشترك فيها الانسان في مصر مع الانسان في الصين مع الانسان في فرنسا ، ويشترك فيها انسان الاغريق مع انسان العرب مع الانسان الاول مع الانسان الحديث . الحقائق التي تتخطى الحدود ونقيم وحدة وهي الركائز التي يعتمد عليها اصحاب الدعوة الى الحكومة العالمية . ان العلاقة بين السياسي والفنان هي علاقة الجزء بالكل ، هي كالعلاقة بين هندسة انيشتاين وهندسة افلديس ، فالاخيرة مرتبطة بسطح الارض اما الاولى فهي مرتبطة بالعالم الكوني ، وان كانت الاولى لم تلغ الاخرة الا ان العمل بها محدود بعالم الارض لتبسيط الامور ، اما ساعة الانتقال الى العالم الكوني ، عالم العلاقات الكبرى والركبة فلا يجدي حينئذ سوى العمل بنظريات انيشتاين .

ان الناقد الملتزم بالمنظور العقائدي يفرض على نفسه مسبقا الا يتركها تتذبذب مع اشاعات العمل الفني فيستقبلها بحساسية تؤدي الى اكتناز العمل والبوح بأسراره ، وانما يبحث عن حاجات معينة ، قد لا تكون في صلب العملية الفنية ولكنها نهم وجودا ، وهذا سيؤدي حتما الى المساس بملكة التلوق عنده ، ان أرنست فيشر فسي كتابه « الاشتراكية والفن » يرفض من خلال هذا المنهج كل المدارس الادبية ما عدا « مدرسة الواقعية الاشتراكية » ، فهو يستعرض سريعا الرومانسية والفن الشعبي والانطباعية والطبيعية والفرة والعدمية والرمزية والشعبية ، ولا يتعاطف مع اي منها ، لانها اما هي فن بورجوازي او سلبى او انحلاي او متهافت او يؤدي الى طريق محدود او الى فراغ وعدم او قدرى او عبثى او رجعي او يائس . ثم وكأنه قد احس بهذا التزم يقوم بعملية مصالحة فيدعي ان الالتزام هنا التزام بموقف وليس التزاما بشكل محدد في الفن وان الاديب المنطلق من هذا الموقف يمكنه ان يفيد من كل الاشكال السابقة . وهنا يقع فسي عملية الفصل التفسيري بين عناصر العمل الفني . انه من الاكيد ان الموقف يفرض نفسه على الشكل وان وجهة النظر الاساسية تؤثر حتى في مفردات اللغة . فكيف نحل مثلا المعادلة الصعبة اذا احس فنان

= وهذا ممكن - بشعور جارف للتعبير عن الغربة ثم نطلب منه ان يعبر من خلال موقف يتبنى نظرية ضد الغربة تؤمن بالصراع وبالقوة الناشئة وبالتغيير الحتمي وتنسب المستقبل ( التنبؤ بالمستقبل يدخل في صلب الواقعية الاشتراكية وينم نظريتها العلمية ) ؟. كيف يمكن التوفيق بين بداعيات ومفردات عن الفرف والاشمئزاز والفتيان واللامبالاة والشعور بالاختناق التي يفرض نفسها اذا ما استجاب الفنان لشعوره الجارف والممكن ، وبين مفردات عن الصراع وقيمة الكفاح وحب الحياة والعمل والتفاؤل والاقبال على الحياة اذا ما استجاب الكاتب للموقف السذي يجب ان ينطلق منه اساسا ؟ انه اذا اختار هذه المفردات الاخيرة فتحتما سيكون مزورا لشعوره ولا يصدر عن الصدق الحقيقي ، اما اذا اختار المفردات الاولى فان ادبه حتما ينتهي به الى طريق مسدود . ان وظيفة الالفن عملية معقدة ولكنها اسمى من ان تكون اداة فسي يد الدعاء والمصلحين .

ان اجهزة الاعلام والدعاية قد تطورت بحيث اصبح من الممكن ان تؤدي هذه الوظيفة بصورة اكثر فعالية من الفن السذي لا يستطيع ان يغلب عليها لانه يصارعها في غير ميدانه . ان الفن فيل اي غرض آخر يرتبط بمنطقة الشعور بالجمال الذي دفع العائلات البورجوازية الى تشجيع المصورين واقتناء لوحاتهم ودفع الانسان الاول السى ان يزين كهفه بالرسوم من قبل ان يعرف شيئا عن النضال وحتمية التاريخ . ان المقياس الجمالي هو الذي ينبغي ان يسود ، اما العناصر الاخرى التي تتطلبها المذاهب الفلسفية او السياسية او حتى المدارس الادبية فلا ننظر اليها الا داخل ذلك الإطار . وان بيارون وبودليز وزولا وكافكا وبيكيت وجرييه وغيرهم من الاسماء التي تمثل الانجازات التي انتهت الى طريق مسدود عند فيشر ، لا نقل - ان لم تزد - اهمية في عالم الادب عن جوركسي وبرخت وماياكوفسكي وايلسوار وماكارنكو وشولوخوف ، لان المقياس هنا هو مقياس الجمال لا مقياس الموقف السياسي ، والمقياس الاخير يرفض كل ما عداه ، اما المقياس الجمالي فهو يرفض ما عدا الجميل ويؤمن بان هناك مستويات في الجمال ، فما يرضي زيدا قد لا يرضي عمرا ولكن الذي لا يرضي عمرا لا يصح ان نرفضه لانه يرضي زيدا ، بعكس المقياس الاخير فهو يرفض ما لا يرضي عمرا لانه ادب رجعي ويؤدي الى طريق مسدود .

وقد سادت حياتنا الادبية هنا في مصر موجة صارمة وعارمة من النقد تنظر من خلال هذا المنظور العقائدي . وخطورة هذه الموجة - سواء كانت عن اقتناع او مجازاة - انها قد تفسد المعايير الادبية وتغل عالم السياسة الى عالم الفكر ، وبذلك يمكن ان يخلق البراعم القليلة التي شتخت في حياتنا الادبية والتسي ستجيب فقط لشعور جارف يدفعها الى ان تنقل تجربتها الى الآخرين ، ويمكن ايضا ان تحجر على الاعمال التجريبية والطليعية . ان الادب عندنا لم يزد على يد العقائديين . فالعالم الادبية لم تكن من صنع الاخوان المسلمين من ناحية ولا من صنع الشيوعيين من الناحية المقابلة ، وانما تمثلت في طه حسين والعقاد والمازني وتوفيق الحكيم ويعيى حقسي ونجيب محفوظ ويوسف الشاروني وصلاح عبد الصبور وغيرهم ممن يصعدون اولا وقبل كل شيء عن احساس فني ، ان الفنان لا يلتزم الا بالتقدم وليس حتما ان يتصور التقدم من خلال قوالب الآخرين بل من خلال منظوره الشخصي الذي يختلف من فنان الى فنان ، وبذلك لا نرفض منظور كافكا ولا سارتر ولا كامو ولا باسترنال ولا جرييه وكذلك لا نرفض منظور دستوفسكي ولا شولوخوف ولا برخت ولا اراجون لان كل هؤلاء مع حركة التاريخ بمفهومها الواسع الذي يعني التحول والتقدم .

وذلكم مقدمة لما اود ان اركز عليه ، فكل المقالات النقدية التي تضمناها العدد الممتاز من مجلة « الاداب » ( مايو سنة ١٩٧٠ ) ، مثل لا الواقعية والثورة الثقافية في الرواية العربية الحديثة » و « اصابع حزيان والادب الثوري » و « الفنان الثوري » و « الاقصوصة العربية

والثورة » و « الشعر والثورة » - كل هذه المقالات نظرت الى الفن من خلال هذا المنظور فقط ، وناسيت العوامل الاخرى التي تدخل فسي العملية الابداعية ، ان الفن كالحياة شيء مركب وتحليله السى جزء واحد ضد النظرة العلمية وضد النظرة الفنية في آن . اماما كما لسو عرفت انسانا ما بانه فدائي فقط ، وناسيت انه زوج وانه أب وان له عواطفه وعلاقاته وله طموحه ومشاغله ، فليس من العلمية فسي شيء ان يكون الفن هو ذلك الذي لا يحتوي الا على وجهة نظر معينة ، وليس من الفنية في شيء ان يكون ما عدا ذلك خارجا عن دائرة الفن . ان الثورة في هذه المقالات قد فهمت على اساس سياسي ، فالادب التائر من وجهة نظرهم هو الذي يحتوي على النضال والمطالبة بالحقوق والدفاع عن القضية العربية ، وهذا شيء جميل وهم وخصوصا فسي مرحلتنا الحالية ، ولكنه ليس هو كل شيء وخصوصا ان التركيز عليه قد يؤدي الى يوسنة التجارب الطليعية ، ان سياسة « دة مائة زهرة نفتح ومائة مدرسة فكرية نتمارى » هي التسي ينبغي ان نسود في حياتنا الادبية ، وبذلك يمكن ان نتحدث عن الثورة في « تكتيك » العمل الفنى جنباً الى جنب مع تلك الثورة في المضامين . ولكن اين الحديث فسي تلك المقالات عن الثورات التكنيكية التي هي اهرب الى طبيعة الفن وعن تنوع الاشكال الادبية وجدنها ؟ ان مفامرات الفنان فسي هذه الاجواء تحتاج كذلك الى بيان نفسي نائسر برناد وبفود ولا بعما بالمعارضين وخصوصا اذا كانوا من جمهور المحافظين . وكل الثورات الثقافية الى تعتبر علاقة في تاريخ الادب العربي كانت تقوم اساسا على التغيير الشكلي وعلى العنصر الفني . فنحن لا نذكر البارودي في عالم الفن من اجل حماسياته ، ولا شوقي من اجل وطنياته ، ولا العقاد من اجل موقفه ضد الملك ، ولا الدكتور هيكل من اجل موقفه الحزبي ، وانما نذكر البارودي لانه اعاد للقصيد رونقا قديما ونذكر شوقي من اجل مسرحه الشعري ، ونذكر العقاد من اجل نظريته عن الوحدة العضوية ، ونذكر هيكل من اجل فصته « زينب » .

بل يخيل لي ان هذه المقالات في مجلة الادب اسم بفدر التجارب الطليعية الشكلية حق قدرها ، فالاستاذ سامي خنيسه فسي مقالته عن « الواقعية والثورة الثقافية » يهاجم تجارب الغربة والاعتب والانتماء بتلك الحجة التقليدية وهي انها لا تتفق وواقعنا ، وهي الحجة نفسها التي استخدمها المحافظون في اوائل هذا القرن حين ظهرت تباير القصص ، فقد قالوا انها نبات غربي يتحدث عن الحب وعن العلاقات الجنسية وراوا في المقامات في دعوتها المباشرة السى الخلق القويم وتقدها لعيوب الواقع اكثر ملامة لواقعنا ولظورنا الادبي . بل ان الاستاذ محمد دكروب في مقالته عن « الشعر والثورة » يهاجم بصراحة الثورة في الشكل وفي نظام اللغة ولا يرى لها من اهمية الا اذا اربطت بالجمهور . واي جمهور ! هو ذلك الجمهور الفعلي الانبي وليس الجمهور المحتمل بعد خمسين سنة مثلاً ، وبذلك نحرّم الفن من القاهرة والتجديد ، وهذا المفهوم لو ساد حياتنا الادبية في اوائل النهضة لما كنا راينا هذه الاعمال الفنية التي نعتز بها سواء في الفصة او المسرح او الشعر .

ان هذه المقالات في مجلة « الاداب » لم تفهم شعار « نحو ثورة ثقافية » الا من خلال هذا المفهوم ، وكان اولى بها ان تتحرى وهي تقترب من منطقة الفن التي تختلط فيها الظلال بالاضواء والفردية بالجماعية والروحانية بالمادية . هي منطقة لا يمكن استيعابها عن خلال مصطلحات محددة لانها من الممكن ان تمتص كل هذه المصطلحات وتتجاوزها . بل قد ثبت لنا قصور هذه المصطلحات وبضاربها حين نصر على التمسك بحرفية العقائدية ، ان الاستاذ سامي خنيسه في مقالته هذا لا يرضى عن الرحلة الجديدة في روايات نجيب محفوظ لانها تنفصل عن الواقع ويفصل عليها مرحلته الواقعية السابقة . وممن قبله وفي اوائل الخمسينيات نقد الدكتور عبد العظيم انيس هذه المرحلة الواقعية عند نجيب محفوظ - لم تكن الرحلة الجديدة قد ظهرت - لانها تقدم المجتمع في حالته « الاستاتيكية » الجامدة التسي لا تنبه لقوى التغيير



والنضال ، وهكذا نجد هذه النظرة بمفاهيمها الجاهزة هنا وهناك ترجع بنا الى الوراء حتى تصل الى منطقة الصفر ، فالاستاذ خشبة يرفض المرحلة الجديدة التي يعتبرها نجيب محفوظ نفسه تطوراً له اهميته بعد ان استنفد كل معطيات المرحلة الواقعية ، ويفضل عليها المرحلة الواقعية ، التي رفضها من قبله الدكتور عبد العظيم وفضل عليها قصة « الارض » لعبد الرحمن الشرفاوي لانها ذات طابع ديناميكي مع انها في نظري تقوم على تزوير الواقع وتقديم القرية المصرية في صورة بعيدة عن الصديق الواقعي الذي قد توافر بأمانة في روايات نجيب محفوظ الواقعية . وهكذا نجد نجيب محفوظ الذي لا يزال قمة الرواية العربية يرتد الى منطقة الصفر - طبقاً لهذه الموصفات في النقد - سواء فيما قدمه من قبل او يقدمه الآن . ويواصل الاستاذ سامي خشبة نقده للمرحلة الجديدة عند نجيب محفوظ فيطبق عليها مقاييس الروايات الواقعية « بمعنى انها تنصدى لاكتشاف جوانب مختلفة من الحياة الواقعية في بلد عربي بعينه هو مصر » على حد قوله . وحتماً يدبها - وطبقاً لهذه المقاييس - لانها لم تستطع ان تستحضر الواقع بأبعاده المكانية والزمانية ، بمفرداته وآثار تاريخه ، ولا ان تجعل من تلك الابعاد بطاقة ثقافية وفنية يستند اليها العمل « على حد قوله ايضاً . وبذلك نرى المقاييس يمكن ان تطبق هنا وهناك وكأنه لا خصوصية للعمل الفني . ان لغة النقد يجب ان تختلف لا من مرحلة الى مرحلة ولا من فنان الى فنان فقط ، بل ومن عمل الى عمل كذلك ، فليست ابعد اذا قلت ان لكل عمل نقده وطريقته في النقد ، فنقد رواية « زقاق المدق » يجب ان يختلف عن نقد رواية « ثرثرة فوق النيل » في استخدام المفردات وفي استبطان العمل والتنبه لمساره وخصوصيته . ان العمل الفني كائن حي له وجوده وقوانينه والناقد الفنان هو الذي يستطيع ان يتعاطى مع هذا الوجود ويدرك مسارات هذه الكينونة . ان الفنان ليس شيئاً مادياً كثيفاً بل هو موجود في موقف يختلف من عمل الى عمل . والنقد ليس كالمعجزات الحضارية المادية المستوردة التي تفقد صفة المكانية وتكون هي في أي مكان ، بل هو شيء مكاني كالماء يتلون بلون انائه وداخل هذه المكانية توجد التغيرات الفردية ويكون المجال للإبداع الشخصي . بل ان بعض الاشياء المادية تتشكل كذلك اذا ما انتقلت ، فالبدلة على جسم المصري غيرها على جسم الامريكي ، انها على المصري تتخذ هيئة رجل ربعة متضخم الاطراف يمشي بحرية ويخبط بطلاقة . وبذلك ندرك خطورة تطبيق المقاييس هنا وهناك ، ونرى اهمية ان يكون لكل عمل نقده ولقته واهمية الناقد الفنان الذي يقلب الاحكام الجمالية على كل ما عداها .

اما الدكتور احسان عباس في مقالته « اصابع حزيان والادب الثوري » ، فهو يضيق بأبيات اللياني لانها تثير القتامة والحزن ويفضل

صدر حديثاً :

# الحركة الوطنية الجزائرية

تأليف

الدكتور ابو القاسم سعد الله

اشمل دراسة عن تاريخ الحركة الوطنية في الجزائر ، تلك الحركة التي انتهت بثورة الجزائر العظيمة وبقيام الجمهورية الجزائرية الديموقراطية والشعبية .

٩ ليرات لبنانية

منشورات دار الآداب - بيروت

عليها ابياتاً لتوفيق زياد لانه يدعو الى الصلابة والتماسك . والعاطفة السياسية وحدها هي التي تتدخل في هذا الحكم . نعم ، كلنا يحب شعراء فلسطين ويمتد بآداب المقاومة ، ولكن فلنرحمهم من هذا الحب العكسي الذي هو مؤلم لنفوسهم الناضجة فهم ليسوا اطفالاً حتى نشجعهم على كل كلمة . ان القيم الفنية هي التي يجب ان تسود في النهاية ، وان أي منظور فني سيدرك ما في ابيات اللياني من شاعرية وصدق ومراة ، وان أي منظور قومي او سياسي سيهمل لما في ابيات زياد من مباشرة وهتافية ، انها كالاناشيد - فهي خفة وزنها وسرعتها ومباشرتها - التي تثير فيها الحماسة في معركتنا والصلابة . لا فرق هنا من حيث المبدأ بين نظرة الدكتور احسان الى وظيفة الشعر ونظرة ابن رشيق الذي يرى فيه « دفاعاً عن الاحساب وذبا عن الاعراض » ، الا ان القيم السياسية هنا قد حلت محل القيم القبلية هناك .

والموقف نفسه يحدث هنا من الاستاذ ابراهيم فتحي في درسه عن « اصوات جديدة في الشعر المعاصر » (٨) وهذا يؤكد ان النقد اذا الزم بموصفات معينة يفقد خصوصيته ، وتكون احكامه متشابهة هنا وهناك وكأنها مكاييل تكتال بها شيئاً في بيروت او في القاهرة ، فالاستاذ ابراهيم فتحي يرفض الحركة الجديدة في الشعر كلها لخلوها من الإيجابية والرفض وتركيزها الى صورة الموت والفربة ولا يرضى الا عن نماذج فيها عبارات عن يهز النخلة ويقتلع الاعشاب وعمن يخضب كفه الدم ويقطف الثمر وعمن يرمي في البحر ما اعطيناه قديماً . وهذا النقد الذي يتبنى منهج كريستوفر كودويل كما يقول بعيد عن الفن والا لكان البيان الشيوعي او شعر المناسبات الوطنية اكثر فنية حتى من نماذج المفضلة .

ان الكلمة الشعرية لا تقصد في ساعة الإلهام لدلالاتها اللغوية او لانها معبر الى شيء آخر مهما كانت قيمته ، بل ان الشاعر بقصدها لذاتها ولعلافتها داخل الجملة التي هي عنده عالم مستقل يقف الشاعر دائماً دونه لا يتعداه الى غيره . وبعد ذلك سنجد الشاعر بالضرورة ملتزماً بقضايا العدالة والحرية لانها هي عالم الفن الذي لا يتنفس الا فيه ، ويوم ان تهدد هذه القضايا فان « القلم - كما يقول سارتر - يضطر الى التوقف ولا بد للكاتب آنذاك ان يحمل السلاح » لا دفاعاً في هذه الحالة عن مصطلحات سياسية وانما دفاعاً عن عالمه الفني الذي هو المبرر لوجوده . وسارتر الذي يعفي الشعر من أي التزام لا نجد مثيله في الاحساس بقضايا عصره ومقاومة كل ما يمس الحرية ويسيء الى جوهر الانسان سواء كان ذلك في أوروبا او آسيا او افريقيا .

٨ - مجلة « المجلة » عددي فبراير وابريل سنة ١٩٧٠ .

عبد الحميد ابراهيم

القاهرة

# الغنيات للمقاومة الفلسطينية

- ١ -

## الشجرة

بذكرتي غروب الشمس بالعقب الحديدية  
تفتح الباب بعد الباب ،  
تبحث عن فدائيه  
هنا مرت  
هنا عبرت  
وراء فلول دوريه  
فلسطينية عربية سمراء .. ثوريه

\*\*\*

خذوها ايها الغرباء ،  
للزناينة الرطبه  
فكل معالم الاشياء ،  
من ظل ومن شجر ومن تربه  
وحتى كركرات الماء ،  
والازهار في الشرفه  
مع الانسان كالأغصان ملتفه  
جدار السجن يعرفها  
رتاج الباب يالفها  
ظلام الليل ،  
والشباك ،  
والاحجار في الغرفه ..

\*\*\*

لقد كانت سجينتهم هنا طفله  
وكان السجن بستانا  
تعرض فوقه فله  
وباب السجن ،  
كان الباب في ايامها شجره  
- ورغم ارادة القتل -  
نمت أغصانها  
ونمت صفائر شعرها النضره !!  
ستبقى هذه الشجرة  
فكل فتون هذي الارض ،  
في الاوراق مستتره  
وكل سجينه في السجن ،  
في الاثمار منتشره

ستبقى هذه الشجره  
ستبقى هذه الشجره

- ٢ -

## الى فدائي شهيد

أسمع صوتي ينادي عليك  
يفتي اليك  
يرف مع الصبح طيرا  
على مقلتيك  
وانت هناك وراء الحدود ،  
يشد التراب على راحتك ...  
هنا الناس خلف خطوط القتال  
وعبر مسارح لهو النضال  
يبيعون قلبك صبح مساء  
ومشط الرصاص ،  
وكل الرؤى  
والمنى  
والدماء  
وتعلو الأناشيد واللافتات ،  
« ستبقى فداه  
ستبقى فداه » ...  
سئمت الحياة وراء الحياه  
سئمت اصفرار الجباه  
وكل المبيعات ، كل الشراء  
فهلا جعلت ندائي اليك  
وريش جناحي  
ولون جراحي  
مندی في يديك  
وقلبي لنارك قنديل زيت  
يلون فجرك بيتا فييت ...  
رؤاك حراب  
وقلبك نار  
تعيد الحياة لأرض الخراب  
فخذني اليك ،  
ينابيع حب وشدو انتصار ! -

سلافة حجاوي

# قرأت العدد الماضي من «الرداءة»

## الأنحساث

و

## المقصص

بقلم مطاع صفدي

النظرة الاولى الى ابحات العدد الماضي ، وهو العدد الذي يلبي العدد المماز « نحو ثورة ثقافية عربية » ، يعطي انطباعا اوليا بحدرة البحث ، بمعناه الاصطلاحي . ولكن تصفح العدد يوقف القارئ على منعطفات كثيرة يفص بها العدد لا بالكلم ، ولكن بالمشكلات التي تثيرها مقالات نقدية متزايدة . فالبحث اذن هنا هو النقد ، والعدد حافل بالانارات النقدية المتنوعة .

ولاهمية الموضوعات التي بشيرها هذا النقد ، فان الراجعة تقتضي تقصي هذه الموضوعات ، والدخول اليها بموقف نقدي آخر .

ان اهميتها لا ترجع الى كونها ردودا متبادلة وآراء شخصية حول قضايا فكرية خطيرة ، ولكنها الاهمية الناشئة عن مطابقة هذا السجل الكثيف لمفاتيح الثورة الثقافية ذاتها ، التي اطلقتها « الاداب » منذ عددها الممتاز .

والواضح ان « الاداب » شعرت بالطابع النقدي الخاص الذي يميز عددها الاخير ، فقدت منذ صفحاتها الاولى ، ردين لادونيس وحليم بركات ، على نقد وجهيهما سابقا .

وبالرغم من ان رد ادونيس يبدو اقرب الى المناقعة عن تعلقة شخصية ، الا انه يشير مع ذلك مشكلة اساسية في تقنية القراءة والنقد بوجه عام .

انه يتوجه بعنوان شامل « ارجوكم ان تقرأوا قبل ان تنقدوا » ، وكأنه يسجل عيبا واقعيا في بيئة المثقفين الذسن ، وبصورة عامة ، لا يقرأون الثقافة .! واكثر من هذا فان النافدين لا يصبرون على استيعاب الموضوع الذي يودون تقييمه ، تحليله ودراسته . وسوف نشهد في هذا المقال مآثر كثيرة لهذا العيب الجيد ، لدى بعض كتاب العدد الماضي . أي ان ما يشكو منه ادونيس سيظل مستهرا كالكنيسة والجامع في عالم الاشياء . هذا الكلام لا يوجه الى الاستاذ دكروب ، ولكنه تعليق على المشكلة العامة التي يثير ادونيس رده الخاص من تحتها .

واذا كان ثمة ما يقال عن السجل بيسن ادونيس ودكروب ، من خلال هذا الرد فقط ، فهو ان دكروب قد اكتشف في مقال ادونيس جوا عاما من السلبية ضد التراث القديم ، من ناحية ، وموقفا مربطا بمواقف ادونيس القديمة في فصل ثورة الثقافة عن ثورة المجتمع . وبالرغم من ان ادونيس قد اعطى عبارات محددة جدا ، تنبئ عن رؤية مخالفة لما استشره دكروب ، الا ان ذلك بدلا من ان ينفي اساسية الموقف ، فانه يحيل الى سجل آخر .

انه السجل ما بين فردية الفكر او الشاعر ، وما بين جماعية

العتمية الايديولوجية الصارمة . فالمبدع يبحث عن صوته الخاص ، في حين ان الجماعية لا تريد ان نسمع الا صوت الكل ، أي صوت الواحد . ولذلك فان ادونيس يود ان يحفر اساسه الذاتي في ارض خاصة ، ويريد مع ذلك ان يكون اساسه ذلك جزءا من اساس الثورة العامة ، على ان يظل خاصا به مع ذلك . فهو بثقف موقفه الشعري ، وينقب عن دور الشاعر ضمن ثورية اللغة والمضمون . وهو ما زال يرفض ان يندمج في المظاهرات الشعرية .

وادونيس يصنف نفسه من بين الثوار الشعراء الذين يستهلمون حركة الثورة لا اوضاعها ، والذين يستبقون قضاياها السياسية الملحة بطرح الاسئلة الانسانية ، التي تتناول مستقبل التحول الثوري ذاته .

ولكن المشكلة في دفاع ادونيس ، ان القفوض قائم لا فيما يميزه بين الشعر الثوري الاشبه بالزي ، والشعر الثوري الحقيقي ، ولكن فيما يميز شعره هو بخاصة ، فهو امر لا جدال فيه ان لدينا نوعين من الشعر الثوري ، احدهما يتناول ادوات الفخر التقليدي بالفاظ جديدة ، والثاني يحاول ان يحفر على الاسس . واما شعر ادونيس ذاته ، فابن انتماءه ؟

هذا السؤال لا يمكن الجواب عليه هنا ، وهو كذلك لا يصير ادونيس ذاته . والمهم ان يصير الامر كله الى القراءة اولا ثم النقد ، كما نادى هو نفسه .

والقراءة القديمة لشعر ادونيس هي التي ما زال لها الماثير على قراء ادونيس ونقاده ، ومن هنا آراء دكروب . والقراءة الجديدة لم نحصل بعد . ومن المسؤول عن ذلك ، ادونيس وشعره ، ام المثقفون ؟

وفي هذا الفصل كذلك يورد حليم بركات ردا على اشارات نقدية تناولت روايته « عودة الطائر الى البحر » . وهو يجد نفسه مقحما في سجل المعركة ضد التراث او معه ، كادونيس . ولذلك يعرض مفهومه للتراث من خلال تحديدات عامة ، لا يختلف معه احد حولها . غير ان المشكلة عند بركات ، كما هي عند ادونيس ، كامنة فيما يحسه القارئ من الجو انعام الذي يندرج فيه انتاج هذين الكائنين . فمن الغضب الكاسح الذي لا يوضحه ما يكتبه ادونيس وبركات . وهو نفسه الذي يدعو الاستاذين عباس وخشبة ، في العدد الممتاز ، الى تناول النقد من زاوية الاستشعار العام ، وليس التحديد الدقيق . هذا فضلا عن ان الدكتور عباس قد التزم بالبحث حول المضمون وتقييمه فسي رواية الاستاذ بركات ، وكذلك فعل الاستاذ سامي خشبة ، حين اغفل الجانب الفني من هذه الرواية . واذا ما اهل الفن في عمل فني ، اصبح كالمقال السياسي او الاجتماعي ، وعندئذ لا يكون للجهود الابداعي اي تأثير حسي على المضمون . ويهضم بذلك حق الكاتب او المبدع .

نصل الان الى ما يجب ان يكون دراسة تقييمية للعقد الممتاز ، فاذا بنا تحت العنوان العام « قرأت العدد الماضي من الاداب » نصظم بعنوان يعتذر عن الاول : نظرة الى العدد الممتاز . ان ذلك يقعنا اذن على غتية التوقع ، وهو ان كاتب هذا الباب ، عبس الجليل حسن ، وجمال الشراوي ، « نظرا » الى العدد الماضي الممتاز ثم . كتبا .

لقد تصدى عبد الجليل حسن خاصة النسي مقال للدكتور عصمت سيف الدولة « الوحدة العربية ومعركة تحرير فلسطين » ومقالسي

# المصائد

## بقلم فوزي كريم

اللغة العربية ، والمفردة العربية ، لغة ، ومفردة صوتية ، بمعنى انها تملك طاقة استثنائية ، تضاف الى قابلية اللغة ، او المفردة كرمز من الرموز . واقول ، استثنائية ، لانها طاقة معزولة ، تستثنى عادة في استعمال اللغة ، كأداة ووسيلة ( في النشر ) ، ولكنها تضاف وتجيء طرفا هاما لا غنى عنه ، في عملية الابداع ، اي حين تشارك اللغة ، لا كأداة فحسب ، بل كفاية ايضا . ان هذه الخاصة ، قد عرفت بها اللغة العربية ، وتفردت بوضوح كعلامة فارقة ، في الشعر العربي القديم . حتى اتت - بتفردا - على القيم الادبية الاخرى ، واحالت ولفترة طويلة ، القياس النقدي ، انها مهمة جمالية - زخرفية ، قياسية .

ولقد كان الشعر ، المقر الحساس الاوفر حظا ، في معاشية قابلية اللغة على الحركة ( سلبا او ايجابا ) . بحيث تنعكس عليه . دون تأجيل ، تلك التطورات والمقاييس ، والقيم الجمالية ، حتى وصل في مهمته تلك الى طرف مسدود ، لم يستطع ان يتجاوز به نفس الطريقة الهادئة المترفة .

### وجاء الشعر الجديد .

لا كمحاولة حية متردة ، بل بقناعة وثقة وبمسؤولية ، تمثلت باصوات عديدة ، لها قيمتها التاريخية الهامة ، والذي حصل بعد ذلك ان ظاهرة الوصول الى طرف مسدود قد برزت تبشيرها على الورق ، حتى يتساءل القارئ اذا كان الشعر في ازمة حقيقية ، ام ان قابلية الانسان العربي بعد حزيران لم تعد تحتل التحديق في الحروف الكثيرة هذه .

بالتأكيد ، لا نملك ان نهيل الى واحد من هذين ، فالامر كما يبدو اكثر تعقيدا . بالرغم من ان التسليم عادة « بالازمة » ، اصبح يشير فينا حالة من القرف وعدم التماسك .

ان ظاهرة الوصول الى طرف مسدود ، جاءت سريعة هذه المرة ، ففي الحين الذي تخطى الشعر العربي قرونا طويلة ليصل متعيا منها الى تخميسات الحلي ، وليجيل الطاقة « الجمالية » الى يدعة زخرفية ، لم يستطع الشعر الجديد الا ان يتعب ، عبر ربع قرن من الزمن فحسب - ليعيد ثانية - ولكن بشكل معكوس - لعبة « القابلية المتفردة » فقد تناسى ، في ثورته على « الزخرفية » القيمة « الجمالية » ، ولقد حطم الثانية في تحطيمه الاولى . حتى احوال المفردة الى اداة ، دون ان يلتفت الى قيمتها الابداعية كفاية ايضا .

ان الاضافة الرائعة للشعر الجديد تمثلت دون شك « بالرؤيا المعاصرة » للعالم ، « وتشكيل » هذه الرؤيا ، في الطرق الفنية المطروحة ، والتي تمثلت بالبدل الموضوعي ، او الرمزي ، والاسطوري ..... الخ . ولا غنى لعملية « التشكيل » التي هي عملية لغوية في النهاية ، عن الخاصة الصوتية للعربية .

### ماذا نجد اليوم ؟

قصائد كثيرة دون شك ، ولكنها تتوقف في حدود استغلال اللغة كوسيلة ، بالرغم من الابهام بتفديم رؤيا متكاملة . لاننا نفهم تماما ان الشعر العربي غير تخطيه وتطوره لا يمكن ان يتناقل عن الطاقة في المفردة كفاية ، ويكون في الوقت نفسه شعرا حقيقيا . معظم ما تقدمه « الآداب » لسنوات خلت حتى الان ، يؤكد هذه الظاهرة ،

## شخصيا عن المنهج في ثورة ثقافية عربية .

وفي مناقشة الناقد لموضوعات المقال الاول ، يشير ذلك السجال القديم الجديد دائما ، بين قطبين ، احدهما ما زال يتمسك بفكرة الثورة الاقليمية ، وينتهي الى نوع الماركسية التقليدية ، التي لا تزال تستريب بالوحدة العربية . والقطب الآخر ، وهو الذي يتابع تعلقه بثورية الوحدة كمدخل الى كل ثورة اخرى افقية وعمقية . وعلى الرغم من ان تطور الفكر الثوري منذ سنوات قد استطاع ان يتجاوز هذه الثنائية ، بين الوحدة والتقدمية ، الا اننا ما زلنا نلمح باستمرار ، نوعا من التقهقر الى مواقف هذه الثنائية ، والعودة الى اقامة الجواز بين الشعاع القومي والشعاع التقدمي .

والدكتور عصمت هو احد القلائل من الكتاب الذين ما زالوا ينافحون عن الموقف الوحدوي ، ويجددون تحليله بالنسبة لتحديات المرحلة الحاضرة ، وهو في ذلك لا تجرفه الموجات اللغظية ، ولا تضلله عن رؤية حتميات واقع الصراع اليومي بين الثورة العربية ، وعقباتها ، المتجسدة اليوم خاصة في الصراع مع الصهيونية والامبريالية ، والنزعة الاقليمية المتجددة العنواين ، من مرحلة الى مرحلة ، ومن منعطف الى منعطف .

ان الناقد يأخذ على الكاتب منطلق المقال ، ومختلف القضايا التي يطرحها ، ولا يرى في دعوته الى تأكيد النضال الوحدوي كسبيل اساسي لتحرير فلسطين ، الا خرافة ووهما ، وبحسب تعبيره ، فسان هذا الكاتب هو من اصحاب البيوتوبيا .

وانه لامر عجيب حقا ان يصبح التأكيد على الوحدة العربية وهما وضللا ، وعيشا خارج المرحلة التاريخية ، كما يقول عبد الجليل حسن . فما الذي حدث حقا ، حتى اصبحت قضية فلسطين تناقض قضية الوحدة العربية . وان العمل الثانية ما هو الا مزيدة وتهويم في العقائديات المجردة ، وخروج من التاريخ .. هكذا !

ان عبد الجليل حسن يقول في بداية نقده ، انه ما دامت لا توجد دولة وحدوية ، فانه لا فائدة من استخدام الوحدة في معركة تحرير فلسطين . وبالتالي فانه يتصور ان الصرب يمكنهم ، في حالتهم الحاضرة ، تحرير فلسطين ! ولذلك فهو يعتبر كل الكلام الذي قاله الكاتب بالاستناد الى جميع تجارب الهزيمة السابقة ، حول تكرار الهزيمة بدون الوحدة ، او وحدة النضال على الاقل ، يعتبره رهانا على الهزائم في المستقبل . فهل لدى عبد الجليل حسن مستقبل آخر يدنا عليه بدون حد معين على الاقل من حدود النضال الوحدوي ؟

واذا كنت فهمت ما كتبه الدكتور سيف الدولة ، فان الرجل ، كما اراده الناقد ، لم ينكر على شعب فلسطين حقه في النضال واسترجاع ارضه . ولكنه حذر من الايغال في بناء الاقليمية الفلسطينية ، في وقت تبدو فيه قضية هذا الشعب ، متحدة بمصير العرب اجمعين .

ونظرة الى ما يطرح في سوق العقائديات المتراكمة داخل صفوف المقاومة ، توضح وجود هذه النزعة الجديدة ، لاهياء الاقليمية الفلسطينية « التقدمية » وتسفيه وحدة النضال العربي لتحرير فلسطين ، وانهامه بالشوفينية ..

بل ان هنالك تصميمًا مدروسا لدى بعض فصائل المقاومة على برمجة النضال الفلسطيني التقدمي في الاتجاه الاقليمي ، تحت غطاء الماركسية طبعاً ، التي اصبحت مرادفة للانفصالية والانقسامية ، وهي براء منها . ولقد عبر هذا التصميم عن نفسه ضمن سلسلة مشاريع مقترحة لقيام كيان فلسطيني يهودي ، غير شوفيني . ولعل الاخ عبد الجليل قد سمع ببعض هذه المشاريع ، ولعله يوافق عليها كذلك .

لست ارى الدكتور تصنيف الدولة وهما او طوبانيا ، عندما يعرض امامنا سلسلة الوقائع التاريخية التي ما زلنا نعيش نتائجها . فهل ثمة التثنية على الصفحة - ٨٤ -



فماذا تعني الكلمة في هذا المقطع على سبيل المثال ، غير انها أداة  
ثرية للتوصيل لا اكثر :

فدوى يا المع نجمه

توهج عبر دم الشهداء

كلماتك لعنة

تنصب على هام الجنباء

كلماتك طلبة

تتفلل في كبد الاعداء

كلماتك صرخة

كم اذكت سورة احرفها عزفا وفداء.

واين هو الحد الادنى من الجمع بين طاقة المفردة العربية ، وبين  
الرؤيا المعاصرة ؟ ان ما كتبه محمد النقيدي « الى فدوى طوقان » لا  
يدفعني حتى الى التساؤل فيما اذا كان جادا في هذا ، وفيما اذا كان  
يضيئ ، لو قابلت ابياته هذه ، بايات تقليدية رثة ، وفيما اذا كان ثمة  
ما يستدعي اضافة هذا المقطع في الخاتمة - مثلا -

يا فدوى ، يا أخت الشعراء

يا فدوى لا يخرسك رصاص الاعداء

يا لحن الشهداء

قصيدة حسن فتح الباب ، تخضع لنفس الظاهرة ، فاللغة فيها  
مجموعة وسائل ثرية لا تنفع في شيء ، تستطيع ان تضع خلاصتها  
على الهامش . ونستطيع ايضا ان نقرأها دون ان نشعر بحاجة الى الحكم  
عليها ، فهي تنتمي الى ظاهرة الشعر الذي لا ينتظره القراء ، الشعر  
الذي يقال ويقال دون ان يلمح قائله بتخطيه ، انه شعر الرضى ، والقناعة ،  
الشعر اندي يكتب من اطراف الشفة الباردة ، والذي يتمسك ما زال  
بمجد التفعيلة الواحدة ، وبالنصر على القافية العقيم . ( ولعل هذا  
الوجه البارد السلفي المتطرف والسلفي في شعرنا الجديد هو العامل  
الاساس في خلق التيار المضاد المتطرف والسلفي ايضا ، الذي يدعو الى  
اغتيال اللغة واللعب الترف على انقاضها فليس من شك ان المواجهة  
التواصلية لشبهات هذه النصوص ، الباردة ، ولهذا التساهل الفاجع  
مع العملية الابداعية ، سهل بدورها ضيقا مفاجئا يفجر رغبة حارة  
في التهديم ، وتعلقا « بعمدية » ادبية دون جذور . )

ان حسن فتح الباب حين لا يتردد في كتابة هذه الايات التي  
يخاطب بها الاطفال الذين استشهدوا تحت وطأة القنابل الاسرائيلية  
في بحر البقر :

(( ستموتون .. وتحبون ... وتنتصرون

في بضع سنين .. ويكبر كل الاطفال ويفدون نساء ورجالا

وستخلى لمدينتنا الطرقات ويعزف لحن العودة للباطال

وتحيون الشهداء

لا تأسوا ... فسنبقى أحياء ... ))

لا يملك شاب في الطرف الاخر ان يتردد ويتحد بجده لائق ، في  
كتابة « شعر جحيمي » ، لا يكتفي بتوليد المعنى من الاصوات بل  
يولد منها مغالب واسنانا .

في قصيدة مي مظفر « شيء بلا اسم » ، نقع على ذلك الوجه

السهل ، العائم ، والذي ينطلق من اطراف الشفة ، بالرغم من انك  
تتحسس دفئا هنا وهناك يتخفى وراء عجز الشكل ، حتى تستطيع  
ان تقول بان هذه القصيدة لم تكتب بالوقت الذي كان يجب ان تكتب  
فيه . وكان الشاعر تحاول بتعنت بالغ القسوة ان تثير - بكتابة  
الكلمات - طرفا من مواطن بانث خادمة منذ زمن . انها تبدأ بهمس  
دافئ « لا ادري كيف احدد هذا الشيء المفموس ، في دم القلب ... » ،  
ولكن الهمس سرعان ما يستحيل الى تكلف الهمس والى صخب ..  
والى كذب

« لو كل الاشياء نحرر

لو كل الافعال تبرر

لشكوت اليك جحيم القفز اليومي

ما يبين الحب الرائع والغادي ... الخ »

وتنظم قصيدة طارق عون الله في هذه القلادة غير البراقة ، لقد  
استثنت قصيدة ممدوح عدوان « الحرب تزهو اطفالا » عن مجموع هذه  
القصائد بالرغم من انها القصيدة الثانية في العدد ، لان ممدوح له  
صوت خاص وجديد اولا ، ولان قصيدته هذه لا تنتمي الى صوته انماء  
خالصا ، ثانيا ، فهي بالرغم من « الشكلية » التي يعتمد عليها في  
قصائده دائما : البيت الطويل ، الاعتماد على القافية المفتوحة ...  
الفائنية العربية .. وبالرغم من الموضوع الذي يعتمد عليه دائما ايضا ،  
تبدو هنا مجموعة من القصائد ، ان لم تكن قصيدة واحدة صغيرة ،  
مكررة في سبعة مقاطع . وهي عظمة القرب بحس القصيدة العمودية .  
فالمقاطع لا تكاد تنمو حتى تهشم ، لا باستطرادات وتشعبات في  
الرموز والاشارات بل بتكرار عاطفة يفرغها الشاعر من طاقتها  
حتى تستحيل بعض المقاطع تحت ضغط الحاجة الى قوالب لا قيمة  
فعلية لها في بناء القصيدة - ولقد استعملت هنا كلمة بناء مجازا  
- لان القصيدة بالرغم من ان البديل المستخدم يبدأ في زاوية ليتسع  
حتى النهاية ، تبقى مجرد مقاطع مستقلة ، غنائية ، شوهت بناءها  
الداخلي عناية الشاعر الشكلية .

تنمو القصيدة في البداية نموا رائعا . تتحدث ببطء عن  
الحرب التي طالت والتي ترعرت على ضواضها .. الحرب التي كانت  
لنا نهرا من الموت ، اخضعنا - بعد ان سدنا فيضه ثم لجمنا  
غضبه - الى جليدنا نحن : ان الصورة هنا تنمو الى ذروتها « لقد  
جاءتنا الحرب - الطوفان من اجل تفجيرنا فاحمداها » .

في المقطع الثاني . يبدأ من جديد وينمو حتى نهايته .

« نحن والحرب عشيقان .. » ، ويحول بينهم وبين هذه القسوة  
المحفزة الخالقة المتمثلة في الحرب ، جدار الطفافة الذي يتابعهم  
باصرار :

« غير انا حينما سرنا اثرا يتبعنا هذا الجدار

وغضبنا

فهجمنا ، حينما فاض بنا الياس ، وهدمنا الجدار ..

ومنذ المقطع الثالث تبدأ القصيدة تهشم تحت وقع غنائية سائبة  
لا يشدها غير « موضوع » لا بديل فيها له ، فهو يتحدث في مقطع  
عن الحياة الومس التي ترهنا بها ، قبل الحرب ، وعن الحرب التي  
اضفت عليها المعنى . وفي مقطع يتحدث عن البطولة ، في الشهادة  
وفي تدجين الموت .. الخ ، دون ان تنتهي الى رؤيا متكاملة ، هي  
بالناكيد احدي خصائص شعر ممدوح عدوان الذي قرأناه .

فوزي كريم

# الصمت والحدود

عند الحدود عتمة الشفق  
والارض يعروها مخاض  
مسكونة الرؤى  
باجذية الاشباح  
والأرق ..

قالت هو المساء  
حزن نقي  
شف واستحال ثوبه  
لكومة من الزجاج ،  
واقبلت  
تفتح صدري ثم تحشوه  
بازهار الزجاج ،  
قالت هو الموت  
سرير من دم  
يولد من حلم  
وسدت خلفها سور الحدود ،  
من اي غور تنبعين  
يا ربى بيسان .. ؟  
لعاشق يهتز كالخيط  
على مشارف الحدود  
كل الاغاني  
ترفع الان بوجه الصاعقة ،  
ويستعيد السرو  
آثار المطارد ،  
في لحظة  
تهبت نار الصاعقة ،  
والارض يعروها مخاض ..  
\*\*\*

اذكر في الطريق  
كانت حزمة القصائد  
زوادة البعض  
وكان الصمت زاد الآخرين  
وحينما استراح ركبنا  
بكينا اخوة الصمت  
على كل الجمود المغلقة  
عالقة ابدانهم  
يلهو بها في الريح جبل المشنقة ،  
أذكر بعدها  
بأن آخر المقاطع التي كتبت  
أغرقت  
بالدم والرموز ،  
وعدت اقرا الكتابة

الكويت

محمد الاسعد

والعالم الحاقد باب  
خلعته النار  
ملفي انا والله  
واحتضار تاريخي وراءه ..

\*\*\*

في التيه لا شيء يخيف ،  
لا لون للدقائق ،  
اذا تنقلت خطانا  
من رصيف لرصيف .. ،  
لا جسم للحقائق  
في زمن ،  
يعتاد فيه الطفل نار الاشتباك ،  
معرض لونك للمحل  
خطاك للشراك ،  
معرض جبينك النبي  
ان يباع في الشوارع القديمة ،  
وان تسوى  
تحت هذى الشمس آثار الجريمة ،  
من يذكر الوطن .. ؟  
في التيه اوقدنا هوامشا على صحائف  
الامثال

وما احتطبنا في الظلام من نقوش ،  
ومن جلود ،  
غيرت الوانها الفربة والترحال ،  
تفتحت ابوابنا  
لا باب دون الريح والموت  
ولا صوت لخليل الميتين ..  
حطت قناديل السفاد ؟  
لم نر الوطن ...  
بعد قرون كانت الرحلة  
من أرض لأرض  
جملة بين السطور مستعارة ،  
ووردة التحنان والرمز  
هوامش ،  
لا شيء بعد الكلمات المستعارة ،  
الا يد  
تفقد في الجرح سكاكينا  
وبرق يشعل السهل  
بمفتاح الشرارة ،  
نساء هو الوطن ،  
في كتب تعقل وجها واحدا  
لعودة المطر ..

\*\*\*

العاثرون خلفوا

أغنية تصعد في ريح الشمال  
بالدم والحرائق  
تعيد لي عينيك طفلتين  
تعيد لي ثوبي الموشى  
بالحرائق  
على مداد الضفتين  
أعرفين كم يعاني القلب  
في ريح الشمال  
مفتتا

يعبر الفام المدينة .. ؟  
مطاردا

يجمعه الخوف على الذكرى  
على كل الرموز المستكينة  
وها أنا اعبر  
مسلوبا من الحلم ،  
ومن كل الاساطير الجديدة ،  
عوالم بوابة  
تفضي الى الصحراء ..  
لا شيء يخيف ..  
انت ..

وهذا العالم المفتون  
سيف وضحية

تمتد في بركة هذا الموت  
حتى

تصبغ العالم دفقات النريف ،  
اليوم لا تحزن اشجار  
ولا تبكي مباني حجرية ،  
ولا تفيض الشوارع العناوين  
اذا مرت

صفوف اللاجئين ..  
انت وهذا الجرح ..

من يبكي لحزن الميتين .. ؟  
كل النوافذ التي

تفتح في الصدر سماء  
ترتدي اليوم وجوه الآخرين ،  
وانت يا حبي صليب فوقه  
علّق كل الناس  
اغساد الذنوب .. ،  
طفلة أمس

تفتح الدنيا لعينيها ،  
ولم يبق لها تاريخها الا عباءة ،  
لن يفني عطر يافا  
عابقا بالدم  
لرجا تحت أقدام الشموس .. ؟

# مَرَّةٌ أُخْرَى! الثورة والسَّعْم الثَّوْرِي..

بقلم محمد كروب



نفسها ، ( ١٩ نيسان ١٩٧٠ ) يفسر كلام لينين حول وجود عناصر من الثقافة الديمقراطية في كل ثقافة قومية فيقول : « الثورة ليست تكرارا للماضي ، وليست احياء . انها تعيد النظر في الماضي ، فتأخذ منه عناصره الثورية ، وترفض كل ما يناهض الثورة او يناقضها » . اما في العدد السابع من « مواقف » ( ١٩٧٠ ) فنراه يؤكد على ان « العالم الذي نرثه لا يمكن ان نبدع ( او نثور ) به . انه خارج الزمن وخارج التاريخ : خارج الحياة والنفس والحركة » . ثم نراه في العدد الماضي من « الاداب » ينكر « ما بوجهه عنه البعض » من انسه برفض الماضي كليا ، فيؤكد هذه المرة « ان رفض الماضي رفضا تاما عبارة متناقضة جوهريا ، عدا ان ذلك مستحيل » . . .

لقد اوردنا هذه الاستشهادات كلها لا لنناقشها ، فقد ناقشنا بعضها سابقا ، بل لنصل من خلالها الى ايضاح ما يلي :

١ - ان مفهوم ادونيس حول الموقف من تراث الماضي هو مفهوم مشوش ، متناقض ، متردد ، وغير واضح نظريا .

٢ - اذا اراد الناقد ان يناقش رايها ما لكانت ما ، فليس ملزما بالضرورة ، كما يطلب منه ادونيس ، ان يقرأ جميع ما كتبه الكاتب في هذا الميدان ، رغم ان هذا مفيد بشكل عام . ذلك ان مناقشة رأي معين للكاتب في مسألة معينة ، شيء آخر . خصوصا اذا كانت آراء ومواقف هذا الكاتب تتغير باستمرار ، وتتناقض كذلك . ولعل ادونيس يفرنا على ان آراءه ومواقفه الآن ليست تماما كما كانت عليه منذ عشر سنوات مثلا . بل ان تفسيره الآن ( في العدد الماضي من « الاداب » ) موقف لينين ، وجعله سلبيا من شعر ميخوفسكي الجديد ، يختلف ، ولعله يتناقض ، مع التفسير الآخر الذي سبق ان قدمه في ندوة مع الكتاب السوفييات في العام الماضي لموقف لينين الايجابي من التجديد في الشعر والادب . . .

٣ - ولعل ادونيس يوافقنا كذلك بان التغييرات التي اجراها في صياغة مفهومه للموقف من التراث - والتي عرضنا نماذج منها - قد اجراها بالضبط نتيجة النقد الذي وجه الى اطلاقاته الماضية في هذا الميدان . وان تصحيح الخطأ ، في النظرية وفي الموقف ، هو دليل حركة وتطور ، وان الاعتراف بهذا لا يعد ، فسي عصرنا ، تراجمنا ، او « سوء فهم » سابق - على حد تعبير ادونيس - بل هو موقف علمي وعلامة تفتح فكري صحي .

في مقال ادونيس ، المنشور في العدد الماضي من « الاداب » ، تأكيد جديد لما ذهبنا اليه ، في العدد الاسبق ، من « ان ادونيس يفهم السَّعْم الثوري مفصلا عن مهمات الحركة الثورية ، منعزلا عن حركة الواقع ، لا يطمح الى ممارسة التأثير في الجماهير والحركة الثورية » . . . وانه « يضع امام الشاعر الثوري مهمات نورية داخل الشعر نفسه ، وليس داخل وعي الجماهير . وانه بهدف الى تغيير الشعر ، لا الى اسهام الشعر في تغيير الواقع » .

لقد اكد ادونيس ، من جديد ، هذا المفهوم الانعزالي ، الفوقي ، للشعر الثوري ، من حيث اراد ان يثبت العكس . كما اكد ، كذلك ، التشويش الذي يعانيه مفهومه للذات وللموقف منه .

ونحاول هنا مناقشة افكار ادونيس ( الجديدة - القديمة ) حول هذه الموضوعات ، وغيرها ، جاهدين ان نتجنب المباشرة حول « معرفة القراءة ، وكيفية القراءة » ، ودون ان نعد الى ذلك التفريق اللفظي ، الاكاديمي ، بين ما يكتب على سبيل « الرد » وما يكتب على سبيل « الايضاح » . فإمامهم ، من خلال هذا النقاش ، ان نصل الى وضوح نظري حول العلاقة التفاعلية بين الشعر والثورة ، بشكل عام ، وبالتالي بين الثوري العربي والجماهير .

- ١ -

فيما يتعلق بالموقف من تراث الماضي ، يعاني مفهوم ادونيس التشويش ، والتردد ، والتناقض ، وعدم الوضوح النظري :

ففي العدد الثالث من « مواقف » ( ١٩٦٩ ) يحكم ادونيس باننا ، كعرب ، نكون « نوارا خارج التاريخ ، حين نشور بقوة ماضٍ اصبح عاجزا ، بشافته كلها ، عن الاجابة عن مشكلاتنا » . . . ولكنه ، في العدد الثالث من مجلة « الطريق » ( ١٩٧٠ ) ينفي هذا الاطلاق بقوله : « ان القول عني بانني اتادي بالانفصال عن الماضي اطلاقا يتجاهل او يجهل الواقع » . . . في حين كان يقول ، في العدد السادس من « مواقف » ( ١٩٧٠ ) « ان تأسيس عصر عربي جديد يفترض الانفصال كليا عن الماضي » . . . ولكنه يعود فيصرح ( في العدد الثالث ١٩٧٠ من مجلة « الطريق » ) : « ان الماضي الذي ادنيه هو ماضي السليبيات والجوانب الرجعية لا الماضي اطلاقا » . . . وبعد قليل ( في مجلة « الاحد » - ١٢ نيسان ١٩٧٠ ) يؤكد باصرار على انه « من المستحيل ان يكون الانسان ماضويا ومستقبليا في آن » . . . ولكنه بعد اسبوع ، وفي مجلة « الاحد »

يحاول ادونيس ان يفسر ما قرره سابقا من ان « الشاعر عامل من عمال الثورة ، لكنه يعمل باللغة ، اللغة اذن هي اداته الثورية » . فيقول ، في العدد الماضي من « الاداب » ما يلي :

« العامل عامل ، والشاعر شاعر ، والفلاح فلاح ، والعالم عالم ، ولكل ممارسته الثورية الخاصة . لكنهم جميعا وحدة داخل الحركة الثورية الواحدة . الشاعر يمارس ثورته باللغة دون ان ننفي امكان ممارسته اياها بالعمل كذلك . والعامل يمارس ثورته بالعمل ، دون ان ننفي امكان ممارسته اياها بالشعر كذلك » .

كلمات هذه الجملة يربطها منطق لفظي محكم .

ولكن ، سرعان ما تتكشف لنا شكلية هذا الترابط ، وتناقضه ، ولا علميته ، بمجرد ان نعود الى « تفكيك بنيتها » ، وتحليلها على ضوء العلم وحركة الواقع الحي ، وردها الى اصلها سواء فسي فهم ادونيس الميكانيكي لحركة الواقع والثورة ، ام في فهمه المشوه خصوصا للصراع الطبقي .

« العامل عامل ، والشاعر شاعر .. ولكل ممارسته الثورية الخاصة » .!.. على ان ثورية العامل لا تحددها « الادوات » التي ينتجها . في حين ان « الادوات » التي ينتجها الشاعر ، كشاعر ، هي التي تلعب الدور الحاسم في تحديد ثورية الشاعر .

الادوات التي ينتجها العامل في المصنع ، تلبى حاجات نفعية يومية في الحياة العملية ، من ضمن علاقات انتاج معينة . فهي لا توجه الى وفي الجماهير ، بل تدخل في نظام علاقات الانتاج والاستثمار . اما « الادوات » التي ينتجها الشاعر ، باللغة ، فمن المفروض انها تتوجه الى الوعي ، لتغييره . فهي تؤدي دورا مزدوجا ، داخل وفي الجماهير من ناحية ، وداخل حركة الشعر في الوقت نفسه .

اي ان اسهام العامل في الثورة لا يتحدد بالادوات التي ينتجها ، بل بوعييه الطبقي ومشاركته شخصيا بالعمل الثوري . اما اسهام الشاعر ، كشاعر ، في الثورة ، فهو يتحدد بالضبط ، في الدور الذي يؤديه شعره في وفي الجماهير ، اي يتحدد بالادوات التي ينتجها وهي الشعر . ( وعندما يشترك الشاعر شخصيا في العمل الثوري ، بوصفه انسانا معينا ، فليس شك ان هذا النشاط العملي يعطي نتاجه الشعري نفسه امكانية التأثير والفعل اكثر في وفي الناس بقدر ما يكتسب من حرارة الحركة العملية ونصارتها . ولكن دوره الثوري الاساسي ، كشاعر ، يقوم في نتاجه الشعري نفسه ، وفي توجهه الى وفي الناس ) . وبهذا يختلف الشاعر عن العامل ، اي يختلف دور « ادوات انتاج » كل منهما .. وبهذا تنتفي تلك المقارنة الميكانيكية التي عقدها ادونيس بين انتاج العامل وانتاج الشاعر ، هذه المقارنة التي تجعل الدور الثوري للشعر ، كاداة من انتاج الشاعر ، شبيها بالصور « الثوري » الذي يلعبه « الثوب او الكرسي » ، كادوات انتجها العامل !!.

وبالفعل ، اذا عدنا الى النص الذي صاغه ادونيس بدقة ، لنفسره كما هو بالضبط ، نصل الى نتيجة عجيبة لا نعتقد ان ادونيس يقصدها بشكل واع ، وهي : ان الدور الذي تؤديه الكرسي ، كاداة من انتاج العامل ، لا يختلف عن الدور الذي يؤديه الشعر !..

يقول ادونيس : « الشاعر يمارس ثورته باللغة » . « والعامل يمارس ثورته بالعمل » . والعمل الذي يعنيه ادونيس هنا يحدده هو نفسه بانه : العمل « في ميدان التطوير الانتاجي اليومي » . فلا مجال هنا ، اذن ، لاي تاويل لاحق آخر .

فلنفكك بنية هذه الصيغة :

- فمن اجل تعميم هذه الصيغة بالذات - أي من اجل اقناع

العامل بان ثورته هي في عمله الانتاجي ، لا في وعيه الطبقي - ناضل ايدولوجيو الرأسمالية على الصعيد الفكري منذ اخذت الرأسمالية تتكون حتى هذه اللحظة التي انزلت فيها هذه الصيغة العجيبة من قلم ادونيس .. ذلك ان هذه الصيغة تخفي عملية الاستغلال والاستثمار التي يوزج تحتها العامل خلال عملية العمل هذه . ان عملية العمل ، ضمن علاقات الانتاج الرأسمالية ، هي عملية استيعابية ، لان العمال هنا ، بانتاجهم الادوات والسلع ، يعيدون ايضا انتاج علاقات الانتاج الرأسمالية نفسها . أي : يعيدون انتاج علاقات الاستثمار . وكما يقول ماركس « فان عملية الانتاج الرأسمالي ، اذا اخذت في تماسكها ، اي اذا اخذت كاعادة انتاج ، لا تنتج اذن السلعة فقط ، ولا القيمة الزائدة فحسب ، بل هي تنتج ايضا ، وتبقى ، العلاقة الاجتماعية بين الرأسمالي والمأجور » . (١) وهكذا ، فان الصيغة التي تعبر عن جوهر هذه العملية وواقعها ، ليست هي التي جاء بها ادونيس من « ان العامل يمارس ثورته بالعمل » . فالواقع هو ان العامل ، ضمن علاقات الانتاج الرأسمالية هذه ، يمارس ( عبوديته ) في العمل .. وهو لا يمارس ثورته الا في نضاله ضد شروط العمل ، ضد هذا النظام من علاقات الانتاج . أي : ان العامل لا يمارس ثورته بالعمل الانتاجي ، بل بالوعي الطبقي ، وبالنضال الطبقي .

ان العامل « يعمل » ، قبل ان يعي طبقياً ، قبل ان يصح ثائراً . والعامل « يعمل » ، خلال تكون وعيه الطبقي . وهو « يعمل » كذلك خلال ممارسته للنشاط الثوري . والعامل يمارس عمله الانتاجي ضمن النظام الرأسمالي . ويمارسه في النظام الاشتراكي . ويمارسه كذلك خلال العلاقات الشيوعية للانتاج .. وهذا يعني : ان عملية العمل ليست هي التي تحدد ثورية العامل ، بل موقفه من شروط العمل ، ووعيه الطبقي ، ونضاله . ولو ان العمل الانتاجي يشكل ، هو نفسه ، الممارسة الثورية للعامل ، لما كانت الماركسية اصلا ، ولكان كارل ماركس قد ارتاح من تاليف « رأس المال » ، هذا الكتاب الذي وضع بالاساس لكشف عملية الاستثمار هذه ، وللمبرهنة على ان استثمار العامل انما يجري في خلال عملية العمل هذه نفسها ، وبالتالي ، لتسليح العامل بالوعي الطبقي والتنظيمي ، أي بالوعي النظري العلمي ، للنضال ضد شروط العمل ، ضد علاقات الانتاج الرأسمالية ، ومن اجل الاشتراكية .

نعود الى القول : ان ادونيس ربما لم تخطر بباله هذه المضامين كلها عندما صاغ جملته تلك ، ولكن ولعه بالمقارنات الميكانيكية واللفظية بين « الادوات » التي ينتجها العامل و « الادوات » التي ينتجها الشاعر ادت الى تقيض ما كان يجب ان يقوله .

ان العمل على تشوير اللغة ، بمزج من حركة الواقع ، بمزج مما تنقله هذه اللغة الى الوعي ، يؤدي ، كما رأينا ، الى الانفصال عن الثورة ، والى الوقوع في شباك التقيض الايدولوجي ، الرجعي ، لهذه الثورة !..

.. وبالفعل : فان ادونيس ، في مقاله هذا ، لا يزال يؤكد ، بوضوح اكثر من السابق ، على مفهوم الشعر الثوري يؤدي الى فصل الشعر عن الثورة ، أي فصله عن مهماته الثورية داخل وفي الجماهير . يقول ادونيس :

« ان مقياس ثورية الشعر هو في :

١ - تفكيك البنية الثقافية العربية التي تتعارض مع الثورة ، وهم

١ - ماركس : « رأس المال » - الكتاب الاول ، الجزء الثالث -

صفحة ٢٠ ، الطبوعات الاجتماعية ، باريس .



## هذه البنية وتجاوزها .

## جامد للعلاقة بين الشعر والثورة .

٢ - فتح آفاق جديدة تتيح نشوء البنية الثقافية الثورية الجديدة . .

في هذه الصيغة الجديدة ، الواضحة ، لا تزال نفتقد تلك «الحلقة المفقودة» التي يصير ادونيس على تناسيها ، رغم أنها هي الحلقة الأساسية التي تتيح للشعر أن يؤدي دوره الثوري فعلا . هذه الحلقة هي «التأثير المتبادل ، والتفاعل ، والترابط العضوي ، بين الثورة والشعر الثوري» .

- ٤ -

إذا كان برتولد بريشت يريد لفنه أن يسهم فسي جعل المتفرج ثوريا ، ليصنع الثورة في زماننا ، ( والمتفرج هو انسان الحاضر الحي لا انسان المستقبل الآتي ) فان ادونيس لا يريد لفنه الشعري أن يصل ، ويمارس فعله الثوري ، في انسان الحاضر ، بل هو يتوجه ، باستمرار ، الى « انسان المستقبل » . لهذا فهو يصنع ثورته داخل الشعر نفسه ، وبإبى على هذه الثورة الشعرية أن تسهم في تحويل الناس الى ثوريين ، وينكر بالتالي على الشعراء الذين يتوجهون الى وعبي الجماهير في زماننا هذا ، أن يكونوا ثوريين !

مسألة التوجه الى المستقبل يفهمها ادونيس - أيضا - فهمها ميكانيكيا ، على شكل معادلات :

حتى تعيش في المستقبل ، من الصعب أن تكون مفهوما في الحاضر ، خصوصا إذا كانت الجماهير العربية جاهلة لا تفهمك ، ولا تقدر أن تفهمك !

لقد تحدث بريشت ، في زمانه ، عن هوس الغلود عند الكتاب والشعراء والمخرجين ، فقال ساخرا : أنا لا أكتب للمستقبل ، إنما أكتب لزمانى . مسرحياتي أوجهها لجمهور الحاضر ، حتى يغير واقعهم . ولا يهمني بعد هذا إذا خلدت مسرحياتي أم لا . بل أقول : إذا بقيت مسرحياتي تمارس تأثيرها بعد عشرين سنة ، فهذا لا يعني أنها خالدة ، بل يعني أن العالم لم يتغير كما ينبغي أن يتغير » . .

الجمهور الذي أراد بريشت أن يتوجه الى وعيه ، إذن ، هو جمهور الحاضر ، طالما أن هذا الجمهور بالذات ، هو الذي سيكون المادة البشرية للثورة ، هو الذي عليه أن ينجز الثورة ، ولكي ينجزها لا بد أن يشور ، ولكي يشور لا بد أن يفتح وعيه الطبقي ، خصوصا ، وفسي سبيل أن يفتح وعيه الطبقي لا بد أن يتوجه النتاج الفكري والفني الى هذا الوعي بالذات ، الى هذا الجمهور بالذات ، ومسرح بريشت جزء من هذا النتاج . ولأن بريشت فنان ثوري ، فقد وضع أمام فنه ، بشكل حاسم ، هذه المهمة : أن يساهم فسي تحويل « هؤلاء » الناس إلى ثوريين .

فماذا كانت النتيجة ؟

غاص بريشت في عالم الحاضر . وبضوء الماركسية ، ومن خلال ذهنه الناقد ، النفاذ ، فهم بريشت حركة عالمه المعاصر ، حركة حاضر العالم ، وحركة هذا العالم نحو مستقبل محدد : المستقبل الاشتراكي ، والشيوعي بالتالي . ولكن هذا المستقبل غير موجود « في المستقبل » بل هو موجود في صميم ناس عالمنا المعاصر ، موجود في الطبقة العاملة خصوصا وفي كل الفئات التي تنتقل الى مواقع الثورة . فان توجه بريشت الى هذه الفئات بالذات ، في حاضره ، توجهها الى المستقبل .

هكذا : من خلال كسب بريشت لانسان الحاضر ، كسب كذلك انسان المستقبل الذي كان كامنا فسي اعماق الحاضر لا فسي غياهب « المستقبل » الطوباوي . ورغم أن العالم قد تغير كثيرا منذ بريشت ، فان مسرح بريشت يمارس دوره الثوري ، وسينبقى يمارسه « فسي المستقبل » . وهذا لأن بريشت إنما كسب متفرج المستقبل ، من خلال توجهه ، بالضبط ، لانسان الحاضر ، الملموس ، الحي ، ونفاذه من خلاله

ادونيس يلقي الجمهور من حساب « الشعر الثوري » . وهو يظن - تحت وطأة فهمه الميكانيكي لا يسمى « البناء الفوقي » و « البناء التحتي » - أن بإمكان الشعر أن يفكك « البنية الثقافية العربية القديمة » بمعزل عن الجمهور العربي نفسه !! أن تغيير أي شيء ، خصوصا إذا كان باتساع وبعمق ثقافة شعب بكامله ( هذه الثقافة التي تكونت وترسخت تاريخيا ) لا يمكن أن يتم إلا من خلال هذا الشعب نفسه ، مرورا بوعيه ، وبلا يفي هذا التغيير مجرد حدث لقوي معزول ، وحلم طوباوي جميل . وهذه الحقيقة تزداد حدة إذا وعينا جيدا واقع أن « البناء الفوقي » - بما فيه الثقافة خصوصا - لا يتغير ، مباشرة ، مع تغير « البناء التحتي » - الذي هو علاقات الإنتاج - فان تغييره يحتاج الى مرحلة تاريخية واسعة ، بالإضافة الى أن مختلف المنجزات التقدمية والمعرفية في تراث الماضي الثقافي تصبح جزءا أصيلا من « البناء الفوقي » الجديد . من هنا يبدو لنا كم هو ميكانيكي ، وتبسيطي ، وغير صحيح بالتالي ، هذا الشرح الذي يقدمه ادونيس لمعنى الثورة بوصفها تغييرا ، فهو يقول أنها مثلا - أي الثورة - « تغيير نظام سياسي قديم ، وتغيير ، في الوقت نفسه ، لثقافة هذا النظام » . . ذلك أن تغيير « ثقافة هذا النظام » لا يمكن أن تتم « في الوقت نفسه » . . أن الثورة التي تؤدي الى تغيير علاقات الإنتاج ، وبالتالي تغيير جوهر النظام السياسي كله ، قد تتم بليلة واحدة تشكل « النقطة الحاسمة » بين نظامين اجتماعيين ، وعهدين تاريخيين . هذه « النقطة الحاسمة » - الركزة في ليلة واحدة - ليس لها وجود على صعيد البناء الفوقي الثقافي . أن تغيير البنية الثقافية ، عدا كونها عملية طويلة ومعقدة ، فإنها ليست عملية تقوم بها فئة واحدة من الناس هي الشعراء ، مثلا ، أو الفنانون والكتاب والفلاسفة ، إنما عملية يقوم بها شعب بأسره ، وهي ليست معركة فورية على صعيد الثقافة ، بل أن هذه المعركة لا يمكن أن تتم أيضا إلا ( بعد ) إزالة البناء التحتي القديم ، أي بعد تحطيم علاقات الإنتاج السابقة ، وإيجاد الدولة الجديدة التي تقدم الأساس المادي لهذه المعركة الطويلة المدى التي تدعى : الثورة الثقافية .

لهذا ، فإن أي شعر ، يطمح أن يكون ثوريا ، ويطمح أيضا أن يسهم في « تفكيك البنية الثقافية القديمة » لا بد له أن يمارس دوره الثوري هذا ، داخل وعي الجماهير ، أي داخل حركة التاريخ ، لا داخل الشعر نفسه فقط .

بين الشعر الثوري ، وبين هدف « تفكيك البنية الثقافية القديمة » يوجد « شيء آخر » . هذا « الشيء » هو : الجماهير . أن القفز من فوق هذه الجماهير ، أو التعالي عليها ، لا يمكن أن يوصل الى الهدف ، الذي هو تغيير بنية الثقافة القديمة ، ذلك أن الجماهير بالذات هي السلاح الحاسم في هذا التغيير .

والجماهير هي الحلقة المفقودة في تصور ادونيس للعلاقة بين الشعر والثورة . لهذا ، لا يزال تصوره ، كما قلنا سابقا ، « عاجزا عن رؤية ذلك الترابط العضوي ، الضروري ، بين الشعر الثوري والحركة الثورية . وهذا التصور ليس فقط غير دياكتيكي ، بل هو ضد الدياكتيكي . أنه تصور مثالي ، ميتافيزيقي ، بقدر ما هو فهم ميكانيكي

اخشى ان يكون هوس التوجه الى « انسان المستقبل » ، بمعزل عن انسان الحاضر وقضاياها ، مؤديا الى خسران قاريء المستقبل ايضا .

نحن نكسب المستقبل عندما نشارك في صنعه . ولا يمكن ان نشارك في صنعه الا من خلال تأثيرنا في الجماهير التي تحمل هي المستقبل في اعماقها ، في حركتها الثورية» .

واذا كنا لا نستطيع التاكيد ، منذ الآن ، بان نتاج شعراء المقاومة « سيكون له الخلود » ... فنحن نستطيع التاكيد ان الكثير من هذا النتاج يمارس فعله الثوري داخل الحركة الثورية العربية المعاصرة ، ليس لانه شعر حماسي ، بل لانه شعر بالدرجة الاولى ، ولانه يلتزم قضية الجماهير العربية ، ويشكل جزءا من حركتها الثورية ووعيتها الذي يشكل ، ولانه كذلك احدى الظواهر الهامة لحركة التجديد الاصيل في الشعر العربي الحديث .

اي : ان هذا الشعر يصبح جزءا من الوعي الثوري للجماهير العربية التي يتكون في احشائها وفي حركتها مستقبلنا الاشتراكي .

— ٥ —

وبعد ، لا بد من كلمة صريحة اخيرة :

ان مجموع كتابات ادونيس حول « الشعر والثورة » ، التي يراد لها ان تكون نظرية متكاملة حول الشعر العربي الثوري ، هي في الواقع جهد دائم لتنظيم تجربة ادونيس نفسه في الشعر ، كما لو ان هذه التجربة هي نقطة تبلور الشعر العربي الحديث كله .

دليلنا : ان مختلف الموضوعات والمعادلات التي يطرحها ادونيس في مقالاته هي تعداد وادصاف لنتاج ادونيس الشعري نفسه . وهذه المحاولة محكومة بالتناقض مع نفسها ، ليس فقط لانها غير موضوعية ، وتطلق الخاص على العام ، وتنفي من ميدانها كل شعر ليس على صورتها ومثالها ، ونشكل بهذا ذروة تجلي المثالية الذاتية في البحث والتقرير ، بل لان ادونيس ، في محاولته التنظيرية الذاتية هذه ، يعمل على تقييد شعره بالذات ضمن اطار معادلاته النظرية نفسها . انه الآن يستخلص من نتاجه الشعري الخاص معادلات نظرية للشعر العربي الثوري ، بشكل عام . اي يضع شعره : مثالا . وما يخشاه حركة الشعر المستمرة هو ان تتحول النظرية المستمدة من هذا المثال الفردي ، الى مثال آخر يصاغ الشعر على اساسه . وبهذا يتوقف الشعر عن كونه شعرا ويصبح تطبيقات متنوعة لمعادلات نظرية ، مهما كانت باهرة الصياغة ، فهي على كل حال بعيدة عن حركة الواقع الحي ، وهكذا نظرية تكون ، كما كان لبنين يرد باستمرار : « رمادية اللون ، يا صديقي ، ولكن شجرة الحياة خضراء الى الابد » .

محمد دكروب

## كتب سياسية وقومية

من منشورات دار الآداب

ق ٠ ل

٢٥٠ ادب المقاومة في فلسطين المحتلة

تأليف غسان كنفاني

٢٠٠ اقتراح دولة فلسطين

تأليف أحمد بهاء الدين

٥٠٠ النزاع السوفيياتي الصيني

تأليف جورج طرابيشي

٢٥٠ هكذا انتصر الفيتكونغ

ترجمة ريمون نشاطي

٣٥٠ الكواكبي ، المفكر الثائر

ترجمة علي سلامة

٤٥٠ ثورة كوبا

فيدل كاسترو

٣٥٠ كاسترو يتكلم

ترجمة فكتور سحاب

٤٥٠ تجارب اشتراكية

ترجمة جورج طرابيشي

٤٠٠ المرأة والاشتراكية

ترجمة جورج طرابيشي

٤٠٠ الوجه الآخر لامريكا

ترجمة ادوار الخراط

٢٠٠ حرب العصابات

تأليف ارنستو غيفارا

٣٠٠ قصة المقاومة اليغتنامية

الجنرال جياب وآخرون

# توبيعات على حزن الحب

## قصة بقلم الدكتور نعيم عطيت

الكروسي .. عادت تغير الحديث محاولة ان تخرجه من عزلته : كنت  
باسالك الساعة كام دلوقتي .

نظر امين في ساعة جيبه . كانت العاشرة وخمس دقائق . ترى ما  
الذي جعل الطبيب يتاخر ؟ كانت حميدة قد طلبت من الست عزيزة  
جارتها وهي نازلة ان تمر عليه في العيادة لتقول له ان يجيء . دق  
جرس الباب . مضت حميدة اليه وفتحته . دخلت امرأة في الخمسين  
تحمل سلة بها مشترياتها من السوق . سحبت الطرحة على راسها  
عندما لحق امينا في الصالة .

دعتها حميدة الى الجلوس ، فهي ليست غريبة عن اهل البيت .  
مرت عزيزة على الدكتور محسن وتركت له خبرا مع المرض حتى يأتي  
لزيرة زوج جارتها . لا بد انه قادم . انه طبيب ماهر . وغدا يشفيك ،  
ان شاء الله يا سي امين . منذ ان فتح عيادته في الخي .. منذ ثلاثة  
شهور ، والناس تشكر فيه .

التفتت الجارة الى حميدة وذكرتها بابن الست ام فهمي وبهرضه  
الذي طال . اخذوه للدكتور محسن ، فلم يمض اسبوعان حتى شفي  
الولد .

تذكرت الست عزيزة شيئا . استدركت سائلة : ألم يرسل صابر  
خطابات ؟ سارع امين يقول : هو بخير والحمد لله .. اصلحت الست  
عزيزة طرحتها السوداء على جبينها . السم النبي حارسه . طول عمره  
نبيه وشاطر .. مرة منذ ثلاث سنوات . عندما كان تلميذا بالثانوية ،  
منعوه من المدرسة لانه اشترك في مظاهرة ضد عساكر الانجليز . وهل  
هذا سبب لمنعه من الدراسة ؟ واشترط عليه الناظر حتى يرجعه ان  
يحضر ولي امره ليضمنه ، فلم يرد ازعاج ابويه ، ورجاها ان تذهب معه  
الى الناظر .

ضحكت عزيزة : الله يصحبك بالخير ، يا صابر يا بن حميدة .  
مطرح ما تكون ..

كانت هذه اول مرة يسمع امين بهذه الحكاية . كان صابر رؤوفا  
بابويه . وما كان يحب ان يزعمهم باخبار مثل هذه .  
دعت له عزيزة بطول البقاء .

سالت حميدة جارتها مجاملة عن حكمت وخطيبها .

— اسكتي .. قطعة .. فكينا ..

اختلفوا على الجهاز . قال : يدفع مهرا ، ويعمل حجرتين . قالوا:  
يا للعاد .. اختها دخلت باربع حجرات .. وبعد اخذ ورد .. قبل  
بسلامته ان يعمل ثلاثة . وبعد ذلك قالوا لسه والسجاجيد والتحف ؟  
قال : لا استطيع ، قالوا يفتح الله علينا وعليك .

— امال ؟ هو احنا نرمي بناتنا ، يا ست حميدة ؟

خبطت عزيزة صدرها بيدها وقالت :

لم تجب . تعلقت انظارها بياقة الورد الصناعي في الاناء الفخاري  
الاحمر على المنضدة الصغيرة ذات القطاء المخملي الازرق . كان الاناث  
في الصالة عاديا ومألوفيا .. متواضعا وفقيرا لكنه لا يخلو من ذوق  
واناقة واحساس بالراحة والراحة .

رفعت الست حميدة بصرها عن ابرتها ، وسالت زوجها :  
— الساعة تطلع كام ، يا ابو صابر ؟

لم تتلق اجابة . كان جالسا في استرخاء مهدما . تأملته حميدة  
بنظرة مشفقة . جسمه ازداد هزالا في الآونة الاخيرة . يده المعروقتان  
متشبستان بالكروسي . نظرته الى بعيد ، مثبتة على لا شيء .

هزت حميدة راسها ، وتنهت بصوت عال متحسرة .  
اجفل امين افندي ، وخرج من شروده :

— هيه ؟! .. بتكلميني ؟!

كان يفكر في ليلة أمس . كانت من اصعب ليلاليه . مضى يفكر في  
الكابوس الذي يحلم به . حلم يتكرر هذه الآونة الاخيرة ويلج عليه كل  
ليلة .. ثمة كلب يطارده .. ويوشك ان يعضه .. يهرب منه .. يندس  
بين الناس هربا منه .. ينفضح امره .. يجد الكلب .. خلفه على  
وشك الانقراض عليه واذا ما عقره .. صحا من نومه .. يلهث ..

وقد تصيب العرق من جسده .. فاذا التفت الى حميدة وجدها تنظر  
اليه ، كما لو كانت تتابع حلمه وتنصت الى ما تتمتم به شفتاه .. ثمة  
ما يشغل باله الى حد مضن . ان شئت الحق لم يكن يفكر في الفلوس  
.. انها تعرف .. كان يفكر في .. صابر .

قالت حميدة :

— يا شيخ ما تنعاش همه . ده بخير الحمد لله .

قال انه بمجرد ان يجد عملا ويستريح سبكتب لهما .

غيرت حميدة مجرى الحديث :

— شوف انا فصلت لمجدي ايه ؟

رفعت بين يديها قميص طفل صغير . وبسطته فخورا به . بقي  
ان تعمل له السروال ايضا . سلام الله يدك يا حميدة . ليس للولد  
احد غيرك . تنهدت حميدة . فقط لو لم تكن امه قد ماتت ساعة  
ولادته ؟ هذا امر الله . البركة في جدته حميدة . والصغير يعتقد  
انها امه ، ويناديا دائما : ماما حميدة .

— البركة فيك انت ، يا ابو صابر .. يتربى في عزك ..

ترددت حميدة ثم اردفت في عزم : وفي عز ابوه صابر .

تعالى من الشارع صخب وموسيقى بلدية .. نهضت حميدة في  
تثاقل وراحت الى الشباك تستطلع الامسر .. موكب .. زماران ..  
وطبال ورجل يرقص بمصاه على جبينه في رشاقة منقطة النظير ..  
وابن بلد ربع الجسم مفتول الشارب .. تتفجر وجنتاه حيوية وبشرا ..  
جلس يحيي الجمهور في عربة حنطور .. والى جواره صبي صغير لم  
يتعد التاسعة .. منزو الى جوار ابيه .. يلبس جلبابا ناصع البياض  
.. وصندلا .. وطربوشا .. عقبال عندكم .

قالت حميدة وهي لا تزال تنظر من شباك الصالة مولية امينا  
ظهرها .. المعلم عطوة الخباز يظاھر ابنه النهارده ..

لم يبد على امين انه اهتم بالامر ..

اغلقت حميدة الشباك وعادت الى زوجها ..

كان لا زال غارقا في صمت .. اصابع يده اليسرى تنقر على مسند

نهضت ألسنت عزيزة متأهبة للانصراف . في طرفها السى الباب وفقت امام صورة باسمه لشاب وسيم تتدفق الحيوية من وجهه . تأملتها هنيهة . كانت نتيجة الحائط المطلقة تحت الصورة تشير بوضوح الى يوم ٧ - ٢ - ١٩٥٢ . كلما رأت الجارة صورة صابر احسنت ان ثمة خطأ في الامر . لا يمكن ان يكون على ما يرام . هذا الفتى تطوع في حرب تحرير فلسطين وكله ايمان وشجاعة ، فنتطلق من البندقية التي كان يضعها على صدره ويصوبها الى العدو رصاصة تصيبه في عينه؟

النفث امين اليها وقال في حماس : موش الاسلحة الفاسدة وبس .. انما التعابين اللي شاييلتها اكلت ايدينا ، وفي بفنا ما في غير طعم الملح والصدأ .

انتابته نوبة من السعال . استلقى الى الخلف في مقعده مجهدا . دخل الصغير مجدي مندفا وممسكا ببندقية خشبية صغيرة . جري نحو جده صائحا : جدي .. حانظردهم .. خلاص !

سألته حميدة بلهجة طيبة : هما مين يا بني اللي حانظردهم ؟

التفت اليها مجدي قائلا : الفرمان اللي وافقة على البلكونة .

دار الصغير بضغ دورات تم هجم . اكسح الاعداء في طريقه الى الباب ثم انطلق الى الخارج وهو يصرخ .

رفعت ألسنت عزيزة يديها داعية له : ربنا يسمع منك ، يا ابني . هو بعدما الحرائق شعلت يبقى فاضل ايه .. خليك بعافية يا حميدة يا اخني .

شيعت حميدة جارنها الى باب الشقة شاكرة .. ثم اغلقت وراءها الباب ، وهرعت الى جوار زوجها الذي بدا عليه التعب من نوبة السعال التي انتابته بسبب انفعاله في الكلام . ركعت امامه وحوطت ساقيه بذراعيها في خنان . زالت النوبة ، وهذا الجسد المكثود .

ابتسم امين انيسامة خائرة ، وربت على رأسها . لا حرمه الله منها . تنهد . عيناها تذكرا به بايام زمان .. ايام ان كانا مخطوبين . ذات النظرات المحبة العطوف التي كان يراها فسي عينيها الفسليين عندما كان يذهب لزيارتها في بيت ابيهسا . فاكرا يا حميدة ؟ هزت رأسها بمودة ، وقد استرجعت الماضي الحبيب . الشيء الوحيد الجميل في حياته انه كان يحبها في كل دقيقة .. صحيح انه لم يكن يعرف مثل بقية الشبان كيف يعبر لها عن حبه بكلام منهق ، ولكنه مستعد ان يقسم بالعيش والملح الذي اكلاه معا انه كان يحبها . انه لم يدخر وسعا ان يجعلها سعيدة في حياتها المتواضعة معه . ها هما الآن في اوائل عام ١٩٥٢ . وقد مضى على زواجهما ثمانية وعشرون عاما . ذات يوم في ربيع عام ١٩٢٤ تزوج المستخدم الصغير بابنة جاره عبد السميع افندي التي اختارها شريكة حياته .

مسحت حميدة دموعا طفت من عينيها رغما عنها . حفسا ، كانت معه اسعد زوجة في الدنيا . ثم ها هي سنوات العمر تولي . هو في الستين الآن ، وهي اصغر منه بضع سنوات . ومع المشيب الذي وخط شعرهما ، وجلل رأسيهما بالبياض احسنت انه ليس لها فسي الدنيا غيره ، وانها بحاجة شديدة ان تتشبث به ، اما بالنسبة له فكانت هي عكازه الذي يتكئ عليه .

اخذ وجه زوجته بين يديه المرتعشتين . وخيم الصمت على المعجوزين . ظلا في وضعهما ، لا يعرفان كم من الوقت ، برهة ام دهر ، مر عليهما .

دق جرس الباب . سارعت حميدة بالوقوف على قدميها ، اصلحت بعض الشيء من هندامها ، وتلفتت حولها بنظرة فاحصة . جذبت الغطاء الاحمر المزركش من احد اركانها قليلا حتى يستوى وضعه على المنضدة الكبيرة . واصلحت صحن الفاكهة الذي كان قد انصرف عن مكانه عند الوسط تماما . كل شيء في البيت يتسم بالبساطة والترتيب والنظافة . ألوان زاهية في كل مكان . كانت على الدوام سيدة مجتهدة، فيها كثير من المرح والتفاؤل . ثم مضت الى باب الشقة وفتحت . دخل

الطبيب يحمل حقيبة الجلدية الصغيرة .

اخذت منه حميدة الحقيبة ووضعتها على المنضدة الصغيرة تحت صورة ابنها صابر .

- سي امين يا دكتور تعبان شويه .

ذهب اليه الطبيب . تناول يده مصافحا .. لافظه ثم سألته عمن يشكو :

- صدري يا دكتور ، متعبا لي زي ما يكون حد طابق على انفاسي . لم يعد امين شابا صغيرا مثل زمان . وعلى الرغم من ذلك فهو يعمل اكثر من طاقته . شهرين وهو يعمل في المكتب صباحا وبعد الظهر عملا متواصلا . ويعود الى بيته كل ليلة الساعة العاشرة وقد انقطع نفسه ، مرهقا من عناء المكتب وزحام المواصلات ، وذلك لان احد زملائه في العمل رافد في بيته يعاني المرض وعنده اربعة عيال صغار . انه يشفق عليه ويخشى ان يفصل بعد ان نفذت اجازاته المرضية ، فتبزع بالعمل مكانه . مع انه لن ينفعه هو احد اذا رقد في السرير . فلا احد يستند وقت الشدة .

صاح امين بانفعال وحماس : لا بد من حمامة بيضة ، يا دكتور .. حمامة بيضة لها مخالب من حديد !

هذا الدكتور محسن من روعه .

مضى امين مرتعش الشفتين : احنا الجيل القديم بنودع يا دكتور .. لكن انتم .. عاوده السعال فلم يستطع ان يكمل عبارته .

طلب منه الطبيب ان يكف عن مثل هذا الانفعال ولا ينسى انه مريض .

استأذنت حميدة وانسحبت الى المطبخ .

مضى الطبيب يفحص مريضه .. استخدم السماعة التي وضعها على صدره .. انحنى والصق اذنه على ظهره . ثم وقف فسي النهاية يتطلع اليه مفكرا .

لم يستطع امين ان يقابل قلقه .. كسر الصمت وسأل الطبيب عن اللفظ الذي في قلبه . وهل هو ظاهرة خطيرة .

لم ير الطبيب ان ثمة اعراضا مرضية ، غير قليل من الهزال بطبيعة الحال . نظر الى امين متفحضا : لكن ثمة ما يشغل باله .. مسألة نفسية .. تسبب قلقه . شيء يكبته في اعماقه ، وينفخ في العمل كوسيلة للهروب والنسيان ، على الاخص .

- ايه اللي شاغل بالك للدرجة دي ، يا امين افندي ؟

عندما لم يتلق الدكتور محسن الجابة على سؤاله مضى السى المنضدة الصغيرة تحت صورة صابر ليضع السماعة فسي حقيقته . استلفته الشبه الشديد بين ذلك الشاب المتفجسر بالحوية والشيخ المهمل الجالس في مقعده يلهث . مضى يتطلع الى الصورة المطلقة عليهما . عينا تنفذان الى لب الاشياء . متواضع مثل الانهار التي تصب في البحر ، واثق من نفسه مثل الطبيعة .. شفتاه تريدان ان تهمسا بشيء .. ما الذي جعل القلوب قد دفت فيها المسامير ؟!

فاجأ امين الدكتور قائلا : ممكن تدبني حاجة تخليني انام نوم ثقيل طول الليل ؟

سأله الطبيب اذا كان يعاني من الارق .

تطلع امين الى الباب الذي خرجت منه زوجته ليتأكد من انها لن تسمعه . منذ ان مرض وهو يصحو بالليل ليجد نفسه يتكلم احيانا وهو نائم . كان يخاف ان يقلت لسانه رغما عنه في حلمه ، كانه يخفي امرا لا يريد ان تعرفه حميدة .

دخلت الزوجة . مضت الى امين تساعد على ارتداء قميصه واقفال ازراره . لاحظت اهتمام الطبيب بصورة ابنها .

- ابنا الوحيد ، يا دكتور .. منتظرين عودته .

استدار الطبيب اليها : ست عزيزة قالت لي انه مسافر .



طلب أمين من زوجته ان تذهب لتجهز له سريره . كان يحاول ان يبعدها عن الصالة . . تملل بان الرفاد افضل له . . حتى يخلو له الجو مع الدكتور ليقول له امرا دون ان تسمعه . استنجد بالطبيب في ذلك فصدق على كلامه .

كانت تريد حميدة ان تبقى . ثم ترددها عند الباب عن ذلك ، لكنها امتثلت ، وخرجت .

اقترب الطبيب من امين ، ونصحه الا يكتم مشاغله في قلبه . تكلم امين بسرعة كمن يخشى اللحاق به . الح بلهجة مستعطفة ان يكتب له الطبيب دواء نمويا .

امسك الدكتور محسن به من ذراعه ، ونظر اليه نظرة ثابتة : هل يخفي سرا ؟ عن حميدة مثلا ؟ تفرس فيه الطبيب مستفسرا ، وهو يحاول ان يبدأ الكلام مرتين او ثلاثا دون جدوى . كان لا يصرف كيف يبدأ قصته ، كمن يخشى رقابة على شكوها . فاده الطبيب برفق الى مقعده ثم قرب منه مقعده . جلسا متقاربين .

مضى الطبيب يتابع شفتي مريضه باهتمام . يجب ان يكون معروفيا ان كل ما يقال له يظل سرا لا يعرفه احد . اخذت الطمأنينة تسري الى قلب امين . كانت نظرات الدكتور محسن مرفا امان ، ووعوده فشة شبت بها العجز المتلف الى ان يزيج ثقلا جانبا على صدره . الجميع يمتدحون الدكتور محسن والكتمان من ادبيات المهنة .

نهض امين خائرا . مضى الى الباب ، واطل منه . وقف يصرف هنيهة ثم اففل الباب بعناية وعاد الى مقعده مجهدا مطمئنا الى ان احدا ان يسمع حديثه . خيم الصمت برهة . تطلع امين الى الصورة المعلقة على الحائط . اوما للدكتور محسن :

— سمعت مراني قالت ايه لما شافتك تبص للصورة ؟

— ايوه . . منتظرين عودته بالسلامة .

أردف امين بصوت ينضح بالحزن : صابر موش راجع لنا ثاني !

تهدم صوته : ابننا الوحيد مات ، يا دكتور .

مات ! فوجيء الطبيب بالنبا . اراد ان يقول شيئا فيه نغزية لكن لسانه الحجم . رفع بصره ، ومضى يتطلع الى الصورة . كان صوت الاب يأتي من بعيد : « ابني كان واثق من نفسه وامله كبير في الانسان . . كان دائما يحب يحلم ويقول شجاعتي من اجل العدالة . . ولما تطوع في حرب فلسطين من اربع سنين كان رايع بايمان وقلب راضي . كان ببودعنا وهو يتنسم . مسافر يؤدي فرض عزيز عليه بخلى عن ذاته وعن العالم كله من اجل حلمه » . تنهد امين ثم اردف يقول : « رجع من الحرب متغير ويقول المارك الاولى يجب نم هنا . . في القلب اول . . ماكانش متهور . . لكنه ماكانش يهتم كثير بالنجاة من الاخطار . كان بيقول لازم نغير الموت بالصمود . . لازم ننتصر على الالم بالزهد والكبرياء » .

سكت الاب قليلا . اطال الدكتور محسن نظراته في قسماته المجددة . كان صابر ابنه الوحيد ولذلك فهو ليس بقادر ان يخبر امه التي لا زالت تعتقد ان ابنها سيعود اليها . امتزج صوت العجز برنة الم مهول . انه غير قادر ان يقول لها ان ابنها الوحيد مات ، ولن تراه قط . القى بوجهه بين كفيه ، واجهش ببكاء خافت مكبوت ، محاولا في الوقت ذاته التغلب على لحظة ضعفه .

— افكر فهمت يا دكتور ليه انا باخاف حتى من النوم . . خايف تفلت كلمة من لساني فحسب عني . . تعرف منها حميدة ان . . . انهار صوته وخفت .

خيم الصمت . جلس امين منكفئا الى الامام ، وقد اسند وجهه الى يديه مطرقا .

نهض الدكتور محسن ، واخذ يمشي في الصالة جيئة وذهابا مطرقا مستغرقا في التفكير ، السجادة على الارض مصنوعة من خشرق مزركشة ، رسم عليها من مشاهد ابي زيد الهلالي منظر معركة ، وسيوف

تنتفارع ، ورجال بشوارب ضخمة وعيون سوداء واسعة ، واعداء سقطوا تحت سناك الخيل التي تبو مثل اسود كشرت عن انيابها . اقترب محسن من الاب وربت على كتفه مواسيا . لم يكن يعرف ماذا يقول له . ليس للكلام العادي من جدوى في ظروف مثل هذه . هل يقول له ان ابنه مات بطلا ، وان الابطال لا يموتون !

دفعت حميدة باب الصالة برفق ، ودخلت بخطوات نشطة . اعتدل امين في جلسته بسرعة عندما رآها . طرد غنسه همومه ، وحاول ان ينسم .

قالت الست حميدة مداعبة : الدكتور عنده عيائين غيرك لازم يروح يشوفهم ، يا سي امين . كفاية رغي بقى .

التفتت الى الدكتور محسن ، وقد علت وجهها مسحة من البهجة المفنلة ، اما في اعماق عينيها فكمكن بارقة من الاسى الدفين السذي لا يبدو للنظرة السطحية .

نصح الطبيب سي امين ان يدخل لينام في سريره ، وطلب من الست حميدة ان تأخذ منه بعض التعليمات بخصوص العناية بزوجها . والنفت اليه مجاملا :

— وان كان مافيش شك في انها موش معصرة ايدا .

نهض امين . اسرعت حميدة الى مساندته . وقبل ان يغادر الغرفة النفت الى الطبيب قائلا : بخصوص المسالة :

طمأنه الدكتور محسن انه سينظر في حكاية الدواء الذي يطلبه .

مضى امين بمعاونة زوجته خارجا من الباب الايمن . ثم عادت حميدة بعد برهة وجيزة الى الصالة مقلقة بابها من خلفها باحتراس . اصبحت حميدة امرأة اخرى نماء . بدا عليها كما لو كان عدم وجود زوجها قد اضاف الى عمرها عشرين سنة اخرى . اختفت من وجهها معالم تلك البهجة التي كانت تصفها على قسماتها ، وبان عليها بجلاء ان الشقاء قد هدها واغرق روحها . مضت تصطف مندبلا بين اصابعها بعصبية .

استفسرت من الطبيب عن حالة زوجها .

نكس راسه ولم يجب . لا شك ان زوجها كان يطلب منه ان يتحرى له عن ابنهما لانه لم يصله منه خطابات من زمن طويل . .

اطرقت الام وقالت : انما يا دكتور . . مافيش فايده . .

اطبق عليهما الصمت . ومضت تحديق امامها بنظرات ساهمة مهمومة .

— لا يا دكتور . . مافيش فايده . . امين فاكسر ان ابننا سافر يشغل وانه راجع لنا . . موش حاشوفه ناني . . ايدا .

هم الدكتور بالاقتراب منها في حركة مواسية لا ارادية . ثم توقف . اردفت تقول : ايوه ، يا دكتور . . ابننا الوحيد انتقل برصاص

الانجليز . . في القتال . . كان مع الفدائيين .

تكلت حميدة . . كما لو كان الكلام راحة وعزاء لها . . منذ اسبوع . . امام باب العمارة . . قابلي شاب اسمر صارم الوجه يحمل لغافة . . كان صاعدا اليها . . استوقفني . . وحكى لي كل شيء . . عند الفجر هجمنا على المعسكر . . في الوقت الذي كان فيه الانجليز يحاولون ايهام العالم انهم قضوا على نشاط الفدائيين . . وعلى مطلبنا في الاستقلال . . شحنة التفجرات نسفت المنشآت . . ثم افتحمتا المعسكر بالبنادق الرشاشة . . واشعلنا النار في مستودعاته . . وعندما انسحبنا حملنا صابر مصابا في صدره برصاصة . . كان الدم ينزف منه . . طلب مني ان اوصل اليكم هذا الخطاب الذي كان قد كتبه في اليوم السابق . . ناولها مطروفا . . وهذه ايضا لك . . ساعة يده التي كان قد اهداها له ابوه سنة نجاحه في البكالوريا . . وحافظة جلدية الجيب . . فتحتها كان بداخلها صورة مجدي وهو طفل رضيع . . وستين قرشا طلب ان تشتري ماما حميدة بها بعض الحلوى . . لابنه .

ناولت حميدة الدكتور محسن الخطاب : امساء ، غندا سادخل امتحانا .. سأثبت ذاتي .. ناكدي لا اريد ان اموت ، لكنني لا اعرف كيف اعيش بطريقة اخرى .. الحياة بغير ذلك ضحلة وخاوية من كل معنى .. العدو يجب ان يحارب مهما كانت النتيجة .. انني بعملتي اخلق البناء الوحيد المفقول للعالم الذي نحيا فيه .. افرحي ، يا اماء ، لا تجعلني الحزن يملكك .. واذكريني بالخير عند ابني .. فولي لابني ان يقرأ له كل ليلة الكتب التي كان يقرأها لي ..  
قال لها الزميل : قابل الموت ثابت العينين ، مزمووم الشفتين ، واقفا على قدميه ..

بكت الام وبكت .. ثم سألت : هل تألم ابني كثيرا ؟  
اجاب الزميل : كان يتنرف ويصيح ، يا سيدني .. لكن الشجاع ليس من لا يصرخ عند الموت ..  
كثيرا ما يكون الصمت ابلغ من كل الكلمات الجوفاء التي يمكن ان يقال ..

نزل الدكتور محسن الدرجات بخطوات ثقيلة .. ومع ذلك يجب ان نضع في الاعتبار اننا نتقدم .. لا يكفي الشعور بذلك ، ولا التفكير فيه ، ولا الحركة ذاتها ، ولا تعريض الجسم للخطر في المعركة القديمة .. كانت الدرجات متحركة ، وبياض الحائط بجوار السلم متسافطا ، والتراب يخيم على كل شيء .. لكن العمارة في ذاتها كانت وطيدة البنيان متينة الاساس .. خمسة ادوار عالية الاسقف .. ومع ذلك يجب ان نضع في الحسبان الى اين تقدمنا باعتبار ان هذه ارادة الالم الذي فينا .. هذه البناية اقوى من كثير من العمارات الجديدة في الاحياء المصرية ..

كان باب الشقة اليمنى بالدور الرابع مفتوحا .. وقد منها صوت الراديو .. كامواج تنكسر على رمال شط دافئ .. نغمات ناي حزين تختلط بصوت صميدي نواح .. « قالوا الصبر يا عين جماعه للابطال .. ما يكون دوايا عند حبيبي كان ينطال .. الا دوايا حدا خصمي ، ولم عاد ينطال ... » ايقاع شجي .. وصوت مطوط .. ينعهد .. والدكتور محسن ينزل الدرجات ..

عند عتبة الدور الثالث رأى فتاتين عصريتين .. رفعت ذات الصدر المكشوف شعرها ببديها وراء رقبتها ، وقالت للآخرى :

— عاوزه اعمله زي صباح ..

— والكحل ده ..

— ممدوح بيعجبه ..

— بتحبسه ..

— دمه خفيف بالبدة .. وهو عاوج الطربوش على جنب ..

— افرضي .. ما رجش ..

— ابن خالي اولي بي !

طاردت ضحكاتهما الدكتور محسن بلا هوادة واختلطت بكلمات الاغنية التي ظلت تنزل معه السلم ، كتوجات في بحيرة القى في لجتها حصاة « .. منين اجيب صبر يقيني على بعدك ... » نظر الى اعلى .. متور السلم فسيح .. قبت الزجاجة القديمة مهشمة فسي جانب ومشروخة في الجانب الآخر .. معتمة من فرط ما لصق بها من تراب تحول الى طين بسبب ماء المطر .. طين حفر فيسه خيوط ثعبانية منحدرة ..

عند الطابق الثاني التقى بمجدي يصعد الدرجات وهو يعرج .. كان يمسك الدرابزين الخشبي التداعي بيده اليسرى ويصطف بيده الاخرى على ركبته اليمنى .. ارتسم الالم على قسماته الصبيانية وتهدلت خصلة من شعره الاسود على جبينه الاسمر القطب ..

توقف الدكتور محسن عن النزول .. التقت عيناه بالعينين الواسعتين السوداوين مثل زيتونتين .. انحنى ووضع يده على كتف الصغير ونظر الى ركبته مستفسرا ..

— كنت اجري .. وقعت ..

رفع يده من على ركبته .. كانت مجروحة .. اخرج الدكتور محسن

من حقييته قطعة من القطن بلها .. سأل مجدي :

— الابطال بيتتوروا ، يا دكتور ؟

ابتسم الطبيب :

— وببوتوا كمان ..

اصطبفت ركة الصغير بلون احمر ..

— ... بكرة تعرف حاجات كثير .. لما تكبر ..

مسح خيوط الدم المتجمدة على ركة الصغير .. ثم اخرج شاشا ابيض .. اوما الى البندقية الخشبية التي وضعها مجدي تحت ابطه :

— مثلا .. حانعرف ازاى تستعمل دي ..

اجابه مجدي بثقة :

— اعرف استعمالها من دلوقت ..

نظر اليه الطبيب برهة ثم قال :

— لكن ، حانعرف كمان لصدر مين نصوبها ..

انتهى من ربط اللقافة .. نهض .. وضع يده على كفه ..

— فدامك .. حاجات كثير لازم نعرفها ..

اغلق الدكتور محسن حقييته .. وأشار الى اعلى .. الى الطابق

الخامس .. وقال لمجدي وهو ينزل :

— خلي بالك عليهم .. انت امهم ..

لم يكن الدكتور متأكدا ان الصغير سيفهم كلمة « الامل » ولكن كان لا بد ان يقولها له ثم قدر الطبيب ان يكون اكثر تحديدا هي كلامه : فل لجندك مافيش داعي للدوا النوم ..

وكدوي مختنق ، يبقى من ضربة قوس على كمان مضت الاغنية تقول : « ياللي كواك الزمان اصبر على وعدك » ..

ونزل الدكتور محسن .. ازدادت درجات السلم تآكلا .. وعلتها الاوساخ فبتت كانها قد صنعت من الطين الجاف .. الدرابزين الخشبي نغره السوس في كثير من مواضعه .. لمست يد الطبيب المسكة به الحديد الذي تحته .. سرت بروده الى عظامه ..

مضى الدكتور محسن يتحسس طريقه على الدرجات ، ويسائل نفسه في كل خطوة هل يستطيع المراء ان يسافر ليل نهار في عيني جنية بحار ؟ ونحت الجفون الف سارية تنقب — وقد انتابها الدوار — ارجاء السماء .. ونحت في بئر السلم ، حيث لم يكن ينتظر الطبيب ان يكون مكانا لادميين ، لحظ في العتمة نحت بطانية رنة في لون الارض سيفانا ورؤوسا عديدة شاحبة .. هزيلة .. اولادا نانمين .. كمش من اعشاش العصافير .. الى جوار لمبة غاز منطفئة ، وحولها صرصاران اسودان يدوران على غير هدى ..

عند باب العمارة ، جلس البواب على دكنه الخشبية يفمس في طبق فول بالبيض .. دس لقمة العيش البلدي في فمه ، وقال وهو يمضغ : كلي ، يا آمنة .. اللي ياكل على ضره ينفع نفسه .. كانت آمنة امراته تجلس الى جواره .. خلخال في ساقها .. الطين لاصق بكمبها .. كفاها مخضبتان بالحناء .. واظافر قدميها ايضا .. خلق ذهبي هلال في الشكل يلعب كلما ازاحت طرحتها لتعش شعرها .. اردف بوذا البدين يقول ، وقد اشار ، بلقمة قيل ان يدسها في فمه ، الى حفنة الاولاد النيام : اللي يجيبهم يوكلمهم !

خرج الدكتور محسن من باب العمارة .. اصطدم بجسو الشارع .. وصغبه .. امتلا الرصيف بصبية ثيابهم رنة .. اكثرهم حفاة .. كانوا يصرخون .. امسك ولد نحيف في قدميه صندل قديم غصنا بابسا .. ولوح به ، كما لو كان يمسك سيفا .. هجم عليه صبي شاحب بقميص لم يقربه الماء والصابون منذ ان لبسه ، وخطف السيف ، فانكسر فسي يده .. فذفه آخر يخنفي وراء حائط مهدم بثواة بلح .. مضى الطبيب يشق طريقه قداما تلاحقه الصرخات الالهية .. ابرياء متوحشون .. يخوضون المعارك .. تنكسر سيوفهم .. ويهللون منتصرين ..

نعيم عطية

القاهرة

تحت حر النار لا تخشي على الحب الآله  
تنضج الانمار في بستانه  
في رعشة الضوء وفي ملح الشفاه  
لا تخافي أبدا لن يحترق  
لا تقولي لو يشاء الدهر الا نفترق  
نحن شئنا فافترقنا  
يوم دبَّت في فؤادنا الحياه  
يوم اذكت لدغة الافعى الحراره  
وخسرنا كل شيء  
كيف استلهم من عينيك  
الحائنا وخمره  
حين صار اللهو عار  
وفم المزمار جمره

\*\*\*

\*\*\*

انني اغزل من حبك  
ضمادا لجرح في الجباه  
انني اصنع من حبك جسرا  
لغد لا يعرف البازي سماه  
من رؤى عينيك استلهم منشارا لقيدي  
ومسامير لصلب المستبد  
كيف كان الليل في حضنك ممزوجا بعطر  
وامان تتوارى خلف عينيك وتجري  
ان ليلي اليوم ممزوج بدم  
ويدي تهوي على رأس الصنم

\*\*\*

\*\*\*

افتحي الكوة زال الليل زال  
ابصريني قادمًا تخضر من حولي الرمال  
وارفعي جسدك  
اني ابتعت بالفربة عقدا  
من نجوم وهلال .

خليل توما

( من الضفة الغربية )

رسالة

# من نجيب محفوظ إلى أبناء «العالم الآخر» درس في المقاومة ! بقلم : إيليا محمد ماسح

باتخاذ القرارات الخطيرة والغاء الخطب النارية الرنانة وتنظيم المظاهرات والاضرابات :

« نحن مندوبي اللجنة انتشرنا في أنحاء القطر للدعوة إلى قرار خطير ! » و « الجميع استجاب لنداء الوطنية » ، و « سيفلقون الأبواب جميعا بلا استثناء » . وحتى اليوم ما زال مفهوم الكفاح الوطني عند الملايين العربية سلبيا حيث يعيش الناس يومهم في لهو ولا مبالاة ، ينامون ويستيقظون على سماع الاخبار ، يمتنون ويدعون الله ، ويحلمون بتحقيق المعجزات ، بينما العدو من حولهم يعمل ويهدد وينفذ . وعندما يشتد حماسهم وتستيقظ وطنيتهم يكتفون بالانفعالات العاطفية الآنية فيغضبون ويهددون وينظاهرون ، ويلعنون الظلام ، ثم يعودون فيلغسون اللوم على من كان السبب ويعلمون عجزهم ويسندون المساعدين وينتظرون الفرج .

لكن الكفاح في الدرب انخذ شكلا آخر . الكفاح في عالم أهل الدرب يبدأ بالتخطيط والتصميم على التنفيذ : « كل شيء بأوانه ، والا دمرنا دمييرا لا يبق ولا يدر » . و « تق من انبي ساعربه ذاب يوم » . ثم هو كفاح ايجابي عنيد وصلب لا يعرف السلبية ولا الانفعال العاطفي : « لا وقت هنا للبكاء » . و « ان اي ضعف يعترينا هنا انها يعنسي هلاكنا ! » و « دستورنا .. يفضي بان نعمل لا ان نضرب ، ان نعمل لا ان نبكي موتانا » . وهو كفاح قائم على الاعتماد على النفس ، وعلى المقاومة التي لا تلين ولا تستسلم ولا تستجدي الحماية من احد مهما بلغت قوة الخصم وفداحة التصحية : فالراقصة « خاضت معركة مجهولة وحدها بلا نصير وبلا استجداء .. » . وتابع المعلمة واجبه مصيره بكل شجاعة وتحد وبسالة وعزة نفس . ولعل في الحوار التالي خير مثل تقدمه القصة على نوع الكفاح والصمود والمقاومة ، وعلى صدق الابداء والقيم والتقاليد التي تنقصنا اليوم كما كانت تنقص أهل العالم الآخر .

يسأل الشاب صديقه التابع عما سيفعله عندما سيقتحم القنصوة البيت محطما من يعترضه فيجيبه التابع :

لا استطيع ان ادعه ير دون مقاومة !

— تفكر في اعتر سبيله ؟

— هذا هو عملي .

— عملك ؟

متى نتخلص من مفاهيمنا السلبية العتيقة التي كانت سبب النكبة والبلاء !

متى نستبدل تقاليدنا البالية بقيم ايجابية واقعية جديدة ؟

وحتى متى نظل حيانا حياة خنوع واستسلام وعجز ؟!

لعل هذا هو ما يريد نجيب محفوظ من كل منا ان يسأله لنفسه في هذه الايام من خلال قصته القصيرة التي نشرها مؤخرا في عدد مايو من مجلة الهلال بعنوان : « العالم الآخر » . والقصة باختصار تتحدث عن طالب يدخل دربا ضيفا في حي شعبي ليدعو صاحبة القهوة فيه وابعها الى الاضراب احتجاجا على الغاء الدستور . وهناك يشهد موت احدى الراقصات بالسكتة القلبية ، كما يشهد صراعا ينتهي بموت التابع والفتوة الكبير الذي اعتدى على حرمة القهوة . وخلال الفترة التي فضاها الطالب في عالم أهل الدرب نراه يشترك في حوار يكشف عن زيف كثير من المفاهيم المتعمدة في مجتمعنا العربي . ثم نراه يمر بتجربة حية تعلمه — وعلما ايضا الكثير من الدروس عن جدوى العمل ، والقيام بالواجب ، وعن ضرورة التصميم على المقاومة ، والموت اذا اقتضى الامر دفاعا عن النفس والملك والكرامة .

اما « العالم الآخر » فهو عالم الملايين العربية البورجوازية اللامبالية وغير ملتزمة في مصر ، وربما في بيروت ودمشق وبغداد ايضا . انه العالم الذي ما زال يعيش حتى يومنا هذا بمفاهيم وقيم وتقاليد فترة الاحتلال الاجنبي قبل حوالي خمسين سنة ، وكان شيئا لم يتغير منذ ذلك الوقت . ذلك ان احداث القصة تدور في فترة زمنية تعود الى العشرينات ايام الاحتلال الانجليزي في مصر . ولعل مثل هذا التوقيت له علاقة بالاحتلال الجديد لبعض الاراضي المصرية والعربية ، كما ان فيه اشارة الى ان كثيرا من مفاهيمنا ما زالت كما كانت عليه منذ ايام الاحتلال لم تتغير ولم تتبدل .

واما العالم الحقيقي عند نجيب محفوظ فهو عالم أهل الدرب الشعبي الضيق الواقع في شارع كلوت بك بكل ما فيه من مساوئ وحسنات . انه عالم المعلمة وتابعها وما يمثلانه من صدق المبادئ والمشاعر ، ومن واقعية القيم والتقاليد ، ومن ايجابية المقاومة والكفاح . ولكن ما هي مفاهيم أهل « العالم الآخر » وقيمهم وتقاليدهم اذا ما قورنت بمفاهيم أبناء الدرب وقيمهم وتقاليدهم ؟

لقد كان الكفاح في العالم الآخر ايام الاحتلال الاجنبي يتمثل



وعندما كان يتفجر ابن الدرب في وجهه قائلا : « انسي انوب واجهة القضاة وانت تعلم بالخرافات » كان يرد عليه بكل بساطة وغباء وبرود : « سمعنا عن جثث دبت فيها الحياة بعد دفنها ! »

والحق ان الطالب الذي يمثل العالم الآخر كان يقف دائما مشدوها حائرا متعجبا لا يفهم ما يقال له بوضوح ولا يدرك شيئا عن قيم العالم الغريب الذي دخله ولا عن مفاهيمه وتقاليده الغريبة عنه . ولذلك نراه في اغلب الاوقات يردد عبارات التساؤل والاستفسار والتعجب :

- موقفك غير مفهوم يا هانم !

- عم تتحدثين ؟

- أفندم ؟

- لا افهمك .

- انه اعجب مكان رأيتك في حياسي ..

ذلك ان الطالب اعتاد في العالم الآخر على تقاليد ومفاهيم معينة حيث يطبق الاضطهاد على الناس في بيوتهم ويطاردتهم خارجها ويحولهم الى عبيد مضطهدين خاضعين لسلطة الطاغية يلتمس لهم ويهشم عظمهم . وحيث يدفن المجتهد في ادارة من ادارات الحكومة لا يرتقي الا بالواسطة او بسلطة الغير ورضاء الاسياد نتيجة للخضوع والنفاق والكذب . ولا شك في ان من اعتاد على مثل هذه المفاهيم والتقاليد في حياته يصعب عليه فهم تقاليد وفيهم اهل الدرب حيث « تسعد النفس بجميع محرمات العالم الآخر ، مثل الحب والحريسة والاحترام ! » وحيث « يتقرر مصيرك بقوة راسك ، ويتحدد مركزك المالي بجرايك ، وتتقرر سماعتك بطاقة حيوتك ، فلا زيف على الاطلاق .. »

ولكن هل سيدرك ابناء العالم الآخر زيف القيم والتقاليد التي يعيشون في ظلها ؟ ومنى يتخلصون من ذل الخضوع والعجز ، ومن عار الاستسلام الى عالم الخيال والاحلام والسلبية ؟ متى يؤمنون بالصدق في القول والعمل ، وبمفاهيم الصمود والمقاومة والتضحية والكفاح الايجابي دفاعا عن النفس والوجود والكرامة !

وهل سيتبنى عالمنا قيم اهل الدرب ومفاهيمهم مرة واحدة ام بالتدريج ؟ ومنى ؟ هذا ما سوف يجيب عنه المستقبل ، والمستقبل الغريب كما يسود للمتفائلين .

ولعل روح المقاومة والتضحية التي ابدتها تابع المعلمة امسام جبروت الفتوة وعصابته دفاعا عن نفسه وعمله وكرامته ، لعل هذه الروح لا تختلف كثيرا عما نشهده اليوم عند نفر من آمنوا بالمقاومة باوسع واسمى معانيها ، ولا عما يفكر به احد ممثلي اهل المقاومة والفداء عندما يقول :

« لقد رفضنا ( كامو ) لان ايماننا بالعقل والحكمة اصبح امسرا رومنتيقيا نظريا . ليس امامنا اختيار آخر . فاما ان نتعرض كشعب وننشئت في اربعة اطراف الارض . او ان نمتشق السلاح . ولهذا كان منطقنا مستمدا من يرميل البارود » ومن فانون وغيفارا ، تماما كما كان منطق مساعدي المعلمة وناهبها مستمدا من الخنجر والاعتماد على النفس ومن المقاومة الانتحارية والعمل الصامت البعيد عن النظريات الخيالية الحالية وعن الكفاح السلبي السذج العاجز .

الكويت

اياد احمد ملحم

- انا حامي منطقة المعلمة .

- ولكنه .. ولكنه سيفضي عليك .

- ربما !

- انه مؤكد ، فلا تخاطر بحياتك .

- هو عملي كما قلت لك .

- تجاهله ..

- افقد عملي وكرامتي .

- يمكن ان تتسلل بطريقة ما الى الشرطة !

- فقال ضاحكا :

- افقد كرامتي مرتين .

- لا افهمك .

- هي تقاليد عملي .

- اخشى ان تذهب ضحية للغرور ، دعني اتسلل انا ..

- ارفض اقتراحك ..

- انت مهدد بفقد حياتك .

- محتمل !

- قد تكون آخر ساعة في حياتك .

- قول يصدق على اي مخلوق !

- ان تكون معركة عادلة .

- لا نوجد معركة عادلة ! الخ ..

والحقيقة ان في هذا الحوار القصير تباينا واضحا في التفكير والمفاهيم بين عقلية ابن الدرب وموقفه الذي يعلمنا اكثر من درس في الكفاح والمقاومة والقيام بالواجب ، وفي الصمود والبسالة وعزة النفس والتضحية ، وبين عقلية الطالب ابن العالم الآخر وموقفه المسمي بالتجاهل واللامبالاة ، وبالعجز والشكوى واستجداء الحماية ، وبعدم الادراك لمعاني الكرامة والتضحية والواجب . هذا بالإضافة الى ما نلاحظه عند الاول من واقعية في التفكير وايجابية في العمل وتصميم على الدفاع ، وما نلاحظه عند الثاني من روح الذل والهانة والجبن القتريين بالغباء والتجاهل واختراع البررات .

والعالم الآخر هو عالم الخيال والاماني والنظريات السلبية البحتة حيث يهرب الناس من ذلهم وعجزهم الى مزيد من الذل والاستجداء ، ومن ضعفهم واستسلامهم الى الاحتماء بعبارات مثل الصدق ، والسلام ، والادب ، والانسانية . ففي العالم الآخر الذي قدم منه الشاب غصو لجنة الطلبة ترى « السماء تمطر ادبا » ، والكثيرين « يذكرون وينجحون ويشتركون في المظاهرات وليس لديهم فكرة عن اي شيء نسوى الكتب والدستور » . وعندما تتجاهل المعلمة جثة الرافعة ولا تحترم الموت لانه كما يقول « لم يحدث شيء غير طبيعي ، وليس في قدرنا ان نرد الارواح الى اجسادها .. » ولانه « لا جدوى من تصرف انساني يقضي علينا بالخراب العاجل » . في مثل هذا الموقف الواقعي نسمع ابسن العالم الآخر يحتج على هذه المفاهيم الجديدة عليمه ويصيح غاضبا : « ولكنه تصرف ابعد ما يكون عن الانسانية .. » وهو « وضع لا يقبله عقل .. » . وفي الوقت الذي كان يمتلئ فيسه عالم الدرب بروح الكفاح والعمل كان الطالب القادم من العالم الآخر يكتفي بالتعبير عن مشاعره واحلامه وتوهمات : « اني حزين ، بودي ان افهسل شيئا . » و « بودي ان اصعد الى حجرة الفتاة .. لاجس نبضها من جديد ! » .

# محنة عبد الله بن الزبير

## ● الراية

وتبمى راية في الريح في المنفى بشير النورس الآتي  
وتحدوك الإمانى الخضر ، ما ارتعشت عيونك لحظة  
مع الفجر  
الميلاد ..

ما عانقت ظل سحابة سوداء  
تظل رؤاك رفّ هنيهة ولدت على مرأى من الفجر  
تصارع في ضمير الفحل كل كتاب الهكوس والتتر  
وتعلي رايه في الريح رغم الصمت والمحن  
أبا حمزة

تظل الراية السوداء تمنع عبر ليل الموت توغل شهقة  
عجزية الانفاس  
تقتلني المرارة يستبد بي التشيع  
وصمت القهر يزرعني بحقل الموت جميزه  
ومدت كل اشراعتي البحار السود عاشرت اللصوص  
تجىء اليّ اذ ينهد ليل البحر اسراب من الربان  
أبا حمزة

هنا احترقت مجامرنا  
وشيت في محابرنا الحروف الحمر ما ذقنا لهات الارض  
نبحت في دخائلنا عن المرجان والفيروز  
تعال اليّ مدّ جناحك الصقري وارفع هامة للشمس  
كفالك متفبا في الريح تبحت عن احبانك  
سنلقاهم رسيس النور فجر طريقنا الممتد للقمه  
أبا حمزة

واخجل ان نكات الجرح ان يهمني في قلبي دم مقور  
ويصفعني ويلعنني لاني ما كتبت على شواهد موتهم  
ماتوا ضحايا النور

لاني يا أبا حمزة  
قتيل كلما جاءت صقور الساح تلطمني وتلعنني  
وترسم فوق راسي لعنة الاجيال حين يزورها الديجور

## ● كلمات الفارس القليل

الليل يمدّ ستار الظلمة يحبو في اقبة الرعب  
وينز الدود يفيء على الصحراء العطشى  
واتوا زحفا يا أمي

خيلهمو صهوات الخوف يلفعها عار الرمل المحروق  
بعيني « أسماء »

أتراني اشهر سيفي وحدي  
مات الأصحاب

زرعوا دمهم خصبا في مكة يا أمي  
ما ارتجفوا .. ما ارتعشت اعينهم اذ شافوا الخوف  
صقرا .. صقرا .. كانوا يهون على الرمل ضحايا  
الشرف المهدور

وحدي « يا أمي »  
حتى « حمزة » ألقى رمحه

كلما لك يا أمي اسمعها « مت يا ولدي كرمي عيني اسماء  
المقتولة في ركب الشهداء »

مت يا ولدي لن تطفأ بعد اليوم الشمس  
يا أمسي ..

ان سقط الواقف قدّامك قولي ..  
« انتهى النهار غاب في عيون الريح كل بيارق لموسم  
الحصاد »

وسار في طريقه ينهدّ ما تعب  
هاجمه اللصوص والظلام والشغب  
ومطرقا يسير  
لا ظلّ يستفيئه اذا تهدّج الهجير في حناجر العطش  
تمرّدت عيناه وانطفأ الماء فيهما وغاب ...  
وان اتى الشتاء ..

قولي لهم : لانه لا يتقن النحيب راح يمتطي الرياح  
وعينه اتقادة الشمس  
وسيفه يفجر الحجر ..  
وما انكسر

يعود يوقد النيران في مجامر الظلام  
يودّ لو يجيء فارسا تزخ في عيونه الامطار  
ويوصد الابواب كي لا يورق السأم  
لكنه - واخجلة الاموات في الحياه  
يعود يمتطي افراسنا العجفاء  
وفارسا مضرجا بالدم

## ● المتاه

بلا ماء نجوز مفاوز الصحراء لا هدفنا نرجيه  
ولا نجما على مدّ المدى في الليل يلتمع  
وكل مارة في الصمت طفل دون ثدي فاغر الاشداق  
ينتحر

لان اباه غيَّبه الهجير وامه - يا عريها -  
بصقت بوجه الارعن المخمور فاحترقت على  
شلو من الجميز

## ● البيارق ومرافئ الجحيم

الليل حارس المرافئ المهجورة الشيطان يسعل الفراغ  
والكآبه

وتمطر السماء زخة من المطر  
فيستفيق لولب القنديل يزرع الظلام حشرات  
والكوخ - يا للكوخ - نهب الريح صرخة العواصف المحولة  
الجدائل المكمومة الافواه

عيناه ترفع البيارق السوداء كلما يمرّ في السماء قوس نار  
لا صرخة اذا انطفأ النهار تبعث الجنون في مواقد الصقيع  
وبينما يضج عالم من الجنون ترعد السماء اغنيات  
ويصرخ المعانقون وجه الله ..

السائرون في البيادر المنهوبة الخيرات ..  
الخائضون انهر الجفاف والبباس  
الرافعون اذ تحدّق الصقور في عيونهم ، ابناءهم  
ليتقوا مواسم الجراد

تزوبع الرياح تلطم المدائن الهاربة العيون  
فيصرخ الاطفال كلهم صدى

كانها انطفاءة المقتول قبل ان يمزق الجناة  
يا أمنا .. هانحن في طريقنا اليك اوقدي مرافئ الجحيم

دمشق

حسان عطوان

# السعر بين الحدس واللاطورية

بقلم عزيز السيد جاسم

ان يتشكل الدماغ . وهذا الحدس نفسه هو الروح التي تسري في كل المخاليق الحية ليمتد عبر تفرات الحدوس والاحاسيس والفرائز الحيوانية وارواح الاشياء كجسر تفاهم ابدي بين الانسان والطيور والبحر والعاصفة والزمل وكل الاشياء . لقد امتلأت مملكة العقل بمصطلحات كثيرة ورموز ومعادلات ، واضحى الدخول فيها محتاجا الى مؤهلات وشروط .

وتحول العمل العقلي الى صنة دقيقة حاذقة ، ملاحظة واستقراء وتجميع واستنتاج وتعليل ومقارنة وقانون . . الخ . والشاعر لا يطبق ذلك ، لانه لا يريد ان يصنع ، بل يريد ان يقذف اختياره ، يرسم ارادته ، فلا غرو اذن ان تنطلق حدوسه وافكاره بكامل الحرية وبدون حجر او تعجيز او حواجز عقلية .

وانبثاق القصيدة طبعي عند الشاعر الحقيقي من اجل ان يعالج ضغطه الخاص . ومن اجل ان يضمن - ولو وقتيا - توازنا ما . وكطبيعية تسرب الماء بين اصابع الكف التي تضغط الماء ، وكطبيعية صوت الشلال ، وطبيعية حركة الافلاك ودورة الليل والنهار ، تنبثق حدوس الشاعر . والحدوس موجودة اصلا في اعماق الشاعر كتجاوب فطري بينه وبين الخارج . انها انعكاس او وضعية ما تتأكد بفعل الناحية العلاقية التي يرتبط من خلالها الانسان بالكون .

واهمية الشاعر تتبلور في ناحية اساسية هي التظهير ، اي تحويل الحدوس الداخلية من مرحلة الاستبطان الى الاعلان . وهذا التظهير كافصاح عن حركة الداخل لا يمكن ابدا ان يتطرق اليه الافتعال . بل ان الاثر الخارجي فيه - اي القصيدة - هو نمو امتدادي للصوت الداخلي . وعبر الحدس لا يمكن ان تقف ابعاد معينة ، فكثيرا ما تلفي الحدوس المسافات او تقف في مكان لا تأريخي لتتوصل الى فهم تأريخي مغاير . وهي اذ لا تصمد امام مناقشات العقل ومناوراتها على اعتبار انها غير خاضعة ابدا لتعقيدات او تقنينات معينة باسم العقل او حتى باسم الحواس فانها تعتبر احيانا النافذة التي تطل على اقصر الطرق بين مجموعة نقاط . لذلك فالحدوس هي اطلالات الداخل الجريئة نحو العالم السري والكثيف

الحدس في الشعر موصل الى ما وراء الاحوال الخارجية والظواهر في العالم . والشاعر عندما يتعامل بوعيه مع موضوعات وموجودات معينة انما يعتمد في ذلك على خلفية مخزونه تظهر في ( الآن ) متكئة على الاشياء الموجودة لتمنح نفسها . وعندما لا يقنع الشاعر بهذه الطريقة العقلية من التعامل بين خلفيته الفكرية وبين الاشياء الخارجية انما يتحدى فينومنولوجيا الاشياء ليثقب جدار الاشياء السميكة ويسوح في عوالم لا مرئية وغير معقولة . والوعي يلعب دوره هنا كضابط قديم مكلف بالاشراف على العلاقات . ولكن الوعي لا يتكلف بمهمة خرق حرمة الاشياء فيكل ذلك الى ( الحدس ) . والحدس كاستبطان يحمل الرجفة الاولى ، رجفة الملامسة المباشرة للاشياء الجديدة والفجرية . وهو وتحت تربية الوعي الحاد جدا يصافح الشعاعات الملونة والمسرعة في حركتها وتبدلاتها ليحقق ظفرا سياحيا في عالم غير مرصود من قبل الوعي .

ان الخطأ الذي وقع فيه ( برغسون ) كان متأثرا من تأليهه للحدس كأطاحة بقيادة الفكر ، معتقدا ان الفكر يمسك فقط بالاحوال دون ان يمسك بجريان الحقائق الواقعية . ومن المؤكد هنا ان حدوس الشاعر او الفنان لن تكون اكثر من توقعات او حالات غريزية مدينة للوعي بشرف تألقها وتنميتها بكل جسارة . ان الحدس نفسه موجود عند الانسان العادي وعند الحيوان ، لكنه مختلف تماما عن حدس الشاعر او الفنان باختلاف درجة الوعي او المكاشفة الحادة مع الاشياء .

فحدس الشاعر ازالة للحواجز والحدود وعودة الى وحدة الوجود التي تحدث عنها ( سبينوزا ) .

وغالبا ما تتكشف الحدوس بوضوح يشكل حالة عجيبة عند الصوفيين والشعراء الكبار فيمعنون في فرارهم من تموضعهم الجسدي ويختارون نفهم الى مملكة اخرى . والتمرد الخطير الذي يقوم به الحدس هو تعبير عن ضجر الانسان القديم من المراقبة الصماء التي يخضع لها من قبل الاشياء المحيطة به . وهو نفى الانسان العاجز ، للموت ، واشتياق ازلي محبط للخلود . وهو كذلك يعني القوة الحيوية التي شككت الوجود الحي قبل

المجهولية . وهي ايضا رؤيا البصيرة الداخلية التي لا تتفقد بشكليات الادراك الحسي . والشاعر نفسه عندما ينظم قصيدته انما ينطلق من حالة معينة . وهذه الحالة المعينة تتزاحم فيها الحدوس والاحاسيس والافكار بحيث تتوالد شعريا لتستطيع التعبير عن ادق الخلجات الداخلية او التاملات او التطلعات الى ما وراء الاشياء الواقعية . والحدس نفسه ذاتي لانه مقرون بذات الشاعر لكن ذلك لا ينكر وجود معادل وسطي عام احيانا . و ( بليك ) عندما يتكلم عن نهاية العالم احتراقا بعد ستة آلاف عام ( لان الجحيم هو الذي اخبرني بذلك ) انما لا يتكلم مدعوما بحجج عقلية بل يتكلم بفعل موحيات حدسية تصور له نهايات الخطوط وبهذا الشكل .

لقد كان شعر ( بودلير ) مليئا الى حد ما بالمواصلات الحدسية كطريقة لاجتياح وجه عالم متشنج . و ( رامبو ) نفسه كان ينصت الى حدوسه منغما خطواته وفقها من حيث ان حدوسه كانت قدره الغريب والهامة المتخطي لكل ابعاد الرقعة .

ومن شعرائنا العرب يقدم ( ادونيس ) صياغات شعرية رائعة كمعطى لعملية الاضاءة الداخلية التي يمارسها في اعماقه الحسية ، وحيث تومض الاشراقات الحدسية بنقالات سريعة ترسم طيفها المذهل امام عيني المتلقي . وبينما يسقط البعض من الشعراء قسي احضان المخاطبة العقلية والتقريرية بفعل ارتباط شعريهم بالمناسبات والاهداف السياسية . وهؤلاء الذين يخفت الزوج الحدسي في قصائدهم هم وحدهم الذين يظلون في مكان واحد من حيث انهم استنفدوا او يستنفدون شحنتهم فيقعون تحت اسر امكانياتهم السابقة بحيث يظل الشاعر محافظا على مقياس معين او بعد لا يتجاوزه ابدا طوال سنين .

لذلك نرى ( صلاح عبد الصبور ) مثلا ، و احيانا قد راوح في مكانه نفسه فيما اذا استثنينا انتقالات تجاوزية بسيطة ومحدودة . ان بعض قصائده تنضب فيها الحركة الثرة للوجود وتنقصد الانبثاقات الحدسية بحيث يتعاون العقل والمنطق على اغتيال الكشف الحدسي . وهذا بعض السر في كون تلك القصائد متوقعة تماما وكأننا نستطيع ان نفهم ما يريد الشاعر منذ الوهلة الاولى . وان من المؤسف ان نرى وبسبب من ذلك ان بعض الخور بدا يتطرق الى جسم بعض قصائد ( الجواهري ) الاخيرة مما افقدها الكثير من وحيها الشعري الحقيقي .

اذن : فالشعر الذي يتحجر فيه النبض الحدسي يكون اشبه بالسرد ، وحتى القيمة الجمالية التي فيه لا تقوى على الاثارة الحقيقية التي يصنعها الشعر .

اما الشعر الذي تتبرغم من خلاله الحدوس المتآلفة مع الوعي ، ومن خلال العلاقة بين الشخصن والتعاقد الجماعي العام ، فهذا يعطي صورا جديدة وحركة جديدة ورموزا غنية ومناخا يعد بالدفع الكوني ، على اعتبار انه

غير متوقع بل يحمل شحنت متغيرة خصبة لم تكن منتظرة بل تحمل المفاجأة السارة للقارىء ، مفاجأة التجدد الاكثر اشراقا .

وهكذا نستطيع ان نضع اليد على الخط الفاصل بين الشعر الجاف والتجريدي من جهة ، وبين الشعر الممتلئ بالرؤى . ولكون الشعر المشبع بالرؤى هو شعر منفلت من الاطار المادي ، اطار الاشياء الحجري والموضوعات المذهبية ، فهو شعر مخلص يتعقب اصوات العالم الحقيقية لانه صوت اكثر من حقيقي .

وهو هنا لا يمثل الرؤيا الفائقة جدا - عند الثيو الصوفيين مثلا - بل لا يتخلى ابدا عن ارتباطاته الحقيقية ، ارتباطاته بالارض ، بالخلفية الانسانية ، بالبعد الحضاري ، وبطبيعة اللغة وامكانية اللغة .

ولكنه يريد وفي نفس الوقت - الوقت الذي يدرك فيه الشاعر تفاهة تصور القطيعة الكلية عن العالم - ان يمارس نوعا ما حريته . وحرية هنا ليست الشعار الذي يحتمي به من الواقع او يفعل به لعبة ما ، وليست مضاربة يقدم عليها سعيا وراء نتائج عملية معينة . بل حريته هنا العبور الجريء الى ما وراء حدود وجوده الذاتي المشخص والمجمد عبر المواضع العقلية والاجتماعية .

وهذا العبور كمغامرة تشق اللحم المترهل لوجه العالم العانس لا يمكن ان يتم بدون اخصاب الحدوس واطلاقها كفيض تلقائي يؤكد استمرارية المزاولة .

وثمة نقطة ينبغي الاحتراس منها لان فيها خطرا ما . هذه النقطة هي ان البعض يفتعل اساسا الرؤيا ، فيقدم صورة باردة مضلعة وزائفة محتفيا وراء العبارة ، معتقدا ان غرابة المصطلح الشعري قد تتمكن على الابهام بوجود معانقة للشاعر مع المطلق . ولكن هل ان هذا يستطيع ان يحجب تجريدية المعانقة وشكلية المطلق ؟ طبعا ، انه يشير الى امر محتوم هو فقدان التجربة الشعرية اصلا ، بحيث لا تعدو العملية كلها ان تكون لعبة استخفاء فحسب .

### الشعر والاسطورة :

ان للاساطير اهمية كبرى . ولم تكن هذه الاهمية معزولة عن التطور التاريخي للانسان بل انها من صلب هذا التطور اضافة الى انها اسهمت في تفذيته عبر المسافات الزمنية الموهلة في القدم . ففي الاساطير تكمن الجذور الدينية القديمة التي عاشت وهيأت مجالات خصبة للقدرة الانسانية . وهذا الترابط بين الاسطورة والدين والسحر لم يكن اعتباطيا ، بل كان تشكيلا طبيعيا فرضته الارادة الانسانية من اجل تلمس نوافذ النمو الحقيقية . اي ان هذا التشكيل كان مرهونا بالوعي الانساني ، ذلك الوعي الذي لم يكتمل ولهذه اللحظة . بل انه يمثل صيرورة مستمرة وديناميكية ممتلئة .

ومع ارتباطات الاساطير والسحر والدين كان الشاعر عبنا تطل منها هذه الحركة الملتحمة .

فالشاعر في اغلب حالاته يجنح جنوحا روحيا منطلقا ومتمردا على كل الاعاقات والمجسيدات القائمة . اي ان الشاعر يجسد اشياءه عبر تحطيمه لكامل التجسيدات المشخصة تحت عينيه . وكما ان الاسطورة هي رواية اخرى تجسد وضعها خياليا متمردا على النسخة الاصلية ( الواقع ) دون العزل الكلي ، اذن فالشعر والاسطورة يرتفقان في درب المغامرة لما هو قائم عبر القدرة التخيلية والفنية . وهذه القدرة التخيلية والنبؤية التي توحى بعلامح شبه دينية تحوي الامتلاءات الحسية والحسية في المفاصلة بين الطرفين ، الواقع من جهة ، والاسطورة والشعر من جهة اخرى .

ان الوضع البدائي للانسان والذي من خلاله برزت الاساطير كضرورة هو عين ما يروم الشعر اليوم التنقيب عنه والتنفس من خلال شميمه الموجل في البراءة الفطرية . ولان الاسطورة نشأت في ذلك الجو ، وحيث كان الانسان يتعامل بنقائه الفريزي ، فأذن لا بد ان تترجم الاساطير التجربة الانسانية عبر المدى الزمني ، تلك التجربة الفنية والتي تعد الميلاد الحقيقي للوعي الانساني والتي ترسم بصدق نمو الادراكات البشرية التي يتأكد من خلالها الانسان .

ويخطئ من يتصور الاسطورة ابتداء خياليا مطلقا . فالاسطورة ومهما تكن انما تعكس وضعنا انساني ، كما يفعل الشعر . وازافة لذلك فان الاسطورة - وكما اوضح دور كهيم - ليست انعكاسا انانيا من خلال الكينونة الفردية بل هي انعكاسات لحياة الانسان الاجتماعية . ولذلك فهي تحمل في تضاعفها درجات ومراتب النمو الحضاري الموضوعي او العالمي . وللتلازم القائم بين الحضارات في كل العالم فان انعكاسات ذلك التلازم قد برزت بوضوح في الاساطير التي مهما وصفت بكونها محلية - في مناطق ما - فهي لا بد ان تحمل بذور الامتداد والتشابه بينها وبين الاساطير في المناطق الاخرى .

ولذلك اضحت الاساطير ملكا عالميا شائعا يؤرخ طفولة البشرية وزخم عواطفها وانفعالاتها ومدى استطاعة الوعي على ضبطها وادارة دفتها . وبفعل هذه المكانية استحدثت الاساطير مكانة رمزية خطيرة تحولت بفعل الفنون المبتكرة الى مادة ثرة .

وبذلك تعدت اهميتها الحدود التجريدية والزمنية وتحولت الى منشطات تساهم بشكل او باخر في ايجاد الجبهة بين العمل الانساني وبين الحلم . وهذا هو عينه ما يهم الشعر . فالشعر اذن عندما يستعمل ( الاساطير ) احيانا فما ذلك الا لالتقاءات الجذور حيث ان الاسطورة نفسها كانت كالشعر ( لولا تدخل العقل احيانا في تخطيط عناصر الاسطورة ) .

وهذا الحنين الى البدايات ، اي حنين الشعر الى الاسطورة والى السحر والى الدين ، لم يكتسب غرابته الا بفعل ممارسات العقل وسيطرته المطلقة . فتطور العلم والتكنولوجيا جعل الاحلام تضعف تدريجيا وحول التأمل الى وجهة تختلف كليا عن التأملات الميتافيزيقية التي ترتوي من منابع الخيال اللانهائية . اذ ان الشاعر والعالم عندما يتأملان انما يصوغان قصائدهما . ولكن الطرفين يسيران مع ذلك في طريقين متباينين تماما . وفي دائرة الاخيلة اللاعامية ، والانسانية رتعت اساطير كثيرة وانثقت قصائد كثيرة .

وكان العناق تضرب جذوره في التربة البعيدة . لذا فان استعمال الرموز الاسطورية في القصائد طبيعي جدا تفرضه تأريخية الانسان وتطوره من بدائته اللااخلاقية الى اخلاقياته الجديدة . وتفرضه الرابطة الجذرية العريقة والممتدة عبر الزمن الماضي .

وهذه الرابطة نفسها كرابطة روحية ما هي الا نوع من الانشاءات الفنية التي تمرد فيها الانسان على محدوديته . وقد تكلم ( ف. س. برسكوت ) في ( الشعر والاسطورة ) قائلا : ( الاسطورة القديمة هي الكمية التي يتطور منها الشعر الحديث في بطء بعمليات يسميها علماء التطور : ( التمايز والتخصص ) وعقل موجد الاسطورة انموذج اعلى . وعقل الشاعر ما يزال في الاساس صانع اساطير ) . انه اوضح الرابطة ولو انه لم يحاول ان يتوغل في ذلك مكتفيا باعتبار الاسطورة هي المعين الذي يرتوي منه الشعر . ولعل مما لا يدخل في صميم الموضوع التأكيد على اولوية الشعر واعتبار الشاعر هو الموجد الحقيقي للاساطير .

ان الشاعر البدائي المجهول كان صاحب كرامات فذة ، وكان يقف وراء تحولات كثيرة جسدها هو بفعل تأملاته الخصبة . ولكن اضعاف طابع الاولوية للشعر لم يصمد في المناقشات لقلة الادلة . لانه من المستحيل الحصول على ( عينة ) من شعر في العصور القديمة جدا . ومتى ما توافرت بعض الادلة امكن تحويل الظن الى يقين رياضي في كون الشعر هو الجذر الحقيقي للدين والسحر والاساطير والتشكيلات الفوقية الاخرى .

المهم اذن ، ان الرابطة - كائنا ما كانت الغلبة فيها - بين الشعر والاسطورة هي رابطة حقيقية . لذا فاستعمال الرموز الاسطورية في الشعر انما هو جزء يتم عملية الخلق الشعري بحيث يكون هذا الرمز الاسطوري ليس نائبا وليس تركيا قريبا يتعمده الشاعر للايهام بغزارة ثقافته . بل ان شرطه الوحيد هو تضمينه بالعقوبة التأملية بحيث تتماسك الصور والمضمون مع الرمز الاسطوري بعدم استغناء ، وبتأخ كلي حميم يتعمق في حضرة التصعيدات الروحية . ان اغلب الشعراء الغربيين قد حققوا استعمالا رائعا للرموز الاسطورية . ومبعث هذا كون هذه الرموز ترتبط بتاريخهم الحضاري ، وهم في



الاساطير اذ تدرس ، انما لا تدرس بشكل اكايمي يقود الى استعمالها بحشو المعنى ! انما تدرس عبر ارتباطاتها الحضارية والرموزات التي تشير اليها . وتصنف بعدئذ المداليل لتمنح شحنة ايجابية ، وتزال عنها القشور والغيبية والظلاميات . حينذاك فقط تدخل الاسطورة في وعي الشاعر ، في دم الشاعر ، وبذلك تتوغل في نسيج القصيدة بانسجام رحب يتعاطف بكل ثقة مع معاني الشعر الحقيقية . ان ترويض الاسطورة كترويض الحصان الوحشي الذي عجز عنه القادة الكبار وروضه الاسكندر عندما كان طفلا . لقد نجح الاسكندر لانه ادرك نقطة بسيطة جدا لكنها كانت مخبأة عن ذهن القادة الكبار اصحاب الخبرة العتيدة ، هذه النقطة البسيطة فيما لو ادركت اصبحت الاسطورة طوع ارادة الخلق الشعري .

وعموما نستطيع القول ان الاستعانة بالاساطير في التعبير الشعري لا يمكن ان يتحول الى غاية ، فهذا منا يسقط الشاعر من الحساب . ان الاساطير يجب ان تتحول الى ادوات مؤكدة للقدرة في التعبير واكثر ملائمة لمحيط الحقيقة الشعرية . وعبر هذا فقط تنقلت من عادية الاستعمال في الترصيع المعماري للمنظومات الشعرية . وتتشابك الاسطورة مع الحالة الحسية والحسية بمرافقة مستمرة حتى النقطة الحاسمة حيث ينضج المعنى الذي يستبطنه الشاعر وحيث ينذهل المتلقي بفعل التفجير الفني الحاصل .

هذا وقد فاتنا ذكر شيء يبدو على غاية من الاهمية . هذا الشيء هو العلاقة الصميمية والمتطورة بين نمو الشعر ( الرمزي ) والاستعمالات الاسطورية . ان الرموز نفسها كانت بمثابة المهد العضوي للاسطورة في الشعر . ولقد كان ( كونراد ) محقا بقوله : ( ان الادب كله بناء رمزي ) من حيث ان الرموز هي طرقات الشاعر او الفنان في الولوج الى عالم الرؤى او جواهر الاشياء . وقد ظهرت بوادر الرمزية الاولى عند الشاعر ( بودلير ) في قصيدته ( التجاوب ) حيث حول العلاقات بين الكائنات الى علاقات رمزية خفية يدركها الشاعر فحسب . وكذلك عند ( استيفان مالارميه ) وعند الشاعر الكبير ( بول فرلين ) الذي كتب قصيدته ( فن الشعر ) وصاغ فيها مبادئ المذهب الرمزي . وما ان تحول الرمز الى لغة شديدة الحساسية وسريعة الامتثال للحدوس حتى تفتحت ابواب المهابة لولوج الاسطورة الى عالم الشعر . ومن هنا فان المطالبة بتداخل الاسطورة مع بناء القصيدة الكلي وتشكيلها الفنية من اجل ان تدخل في وجدان القارئ كمناطق شديدة التجاوب ، لا تعني الانطلاق من مشروطات على غاية من التعقيد ، بل من حقيقة لها جذورها الصحيحة . ولهذا فان الاسطورة ضمن القصيدة تحوز على امكانية التفجير المدهش الذي ينتظره القارئ بأنبهار .

عملية وعيهم لها تشربوا بها حتى كادت تتحول في خلفيتهم الفكرية الى حديث عادي . بمعنى انهم ذللوها ، وبعد ذلك التذليل اصبح هينا استعمالها في شعرهم بدون اي قسر . ولكن هل نجح الشاعر العربي المعاصر في عملية التمثيل واستيعاب الاسطورة شعريا ؟ . على الاغلب ، لا . فالشاعر العربي المعاصر مجدد ولكنه في نفس الوقت اراد ان يفتعل تجديدا ما . ومن الممكن ان تكون الوضعية بشكل آخر فيما لو ترك للزمن دوره في توطيد علاقة الاساطير بالتفكير اليومي للشاعر . ولكن استعجال التجديد دفع الشاعر العربي المعاصر الى اقتباس الاستعمالات الرمزية ، او حشرها بفجاجة احيانا ، وان افلح بعض الشيء فان ادخال الاسطورة يحول القصيدة من شعر الى صناعة حاذقة .

الشاعر العربي لم يهضم اساطيره الخاصة ، المحلية والقومية ، ولم يتوصل عبر ادراكاته المتوسعة الى فهم جذورها وارتباطاتها العالمية ، قانى له اذن ان يحول الاساطير - الفاسية والعنيدة جدا - الى احياءات وحدوس وحركة اهابة كاملة الحرية ؟

- ان ( بدر شاكر السياب ) الذي يعتبر بحق اكثر الشعراء العرب استعمالا للاساطير كان نفسه يوهم القراء بان استعمالاته تلك كاستعمالات الشعراء الغربيين - اليوت مثلا . - لقد فسر ذلك بحديثه : « هناك مظهر مهم من مظاهر الشعر الحديث هو اللجوء الى الخرافة والاسطورة والرموز . ولم تكن الحاجة الى الرمز ، الى الاسطورة امس مما هي اليوم . فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه . اعني ان القيم التي تسوده قيم لا شعرية ، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح . وراحت الاشياء التي كان في وسع الشاعر ان يقولها ، ان يحولها الى جزء من نفسه ، تتحطم واحدا فواحدا ، او تنسحب الى هامش الحياة . اذن فالتعبير المباشر عن اللاشعور لن يكون شعرا . فماذا يفعل الشاعر اذن ؟ عاد الى الاساطير ، الى الخرافات التي ما تزال تحتفظ بحرارتها لانها ليست جزءا من هذا العالم . عاد اليها ليستعملها رموزا ، وليبني منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد . كما انه راح من جهة اخرى يخلق اساطير جديدة ، وان كانت محاولاته في خلق هذا النوع من الاساطير قليلة حتى الآن » . ( ١ )

ان الاسطورة تحمل محتوى تاريخيا لا يمكن زحزحته . وهذا المحتوى تضامن في خلقه العقل والعاطفة ، والفرد والمجتمع ، والنهائي والانتهائي . فبرز كصوى كبيرة تشير الى الاتجاهات العديدة في العالم : الميلاد والموت ، الحب والكراهة ، الشجاعة والجبن ، الحرية والعبودية ، الآلهة والجند ، الحقيقة والقذارة . وهذه

١ - لقد كانت مناقشة الاستاذ ( ناجي علوش ) لموضوع ( الرمز والاسطورة عند السياب ) توضيحا موجزا اغناني عن نقد السياب بهذا الخصوص . انظر عدد ( الاداب ) الثالث ١٩٦٦ .

# مرفدي إلى زوجتي

يجلبون الدّر والياقوت واللؤلؤ عشاق لها خلف البحار  
ويصوغون لها الليل نهار  
( ويصلون - ويزنون - ) على سيقانها المحمومة الصفراء  
يزنون جهار  
تترك العشاق تأتيني ومرّ في القرار  
يقلع الشهوة من وهج ( الانا ) وهي اندثار

- ٤ -

زوجتي ، قبل انتهاء الورقة  
ربما ما اكتب الآن يعرّيك الثبات  
قبل حين جاءني امر بأن انسف وكرا للفرادة  
فيه : ان اسلك كالصمت لوحدي  
درب غربي القناة  
فيه الفام كثيرة  
وذئاب تكره الشمس ، ثعابين كثيرة  
وبه تسفي العقارب  
قبلي الاطفال عني ، بلقي الناس التحايا  
زيّني الابواب رشي العطر حتى في الزوايا  
حدّدي لي نقطة مفهومة فوق الجدار  
ربما آتيك مطبوعا على وجه صحيفة  
طرحوها في القطار . .  
العراق ( البصرة )

قحطان محمود السعيدني

- ١ -

( اصمدي لا تضعفي يا ابنة عمي )  
ضبطوني مرة احفر في الليل الخنادق  
بصق السافل في وجهي . فادميت جبينه  
حطموا ضلعين من صدري بأعقاب البنادق  
وانا ، غدارتي نامت على الارض حزينة  
حاولوا تخدير ايماني الذي اقسمت فيه لا اخونه  
مارسوا شتى الصنوف الثعلبية  
واساليب الذئاب الهتلية  
حاولوا فتح مغاليق الصناديق القويّة  
لبسوا ما يلبس الفائص في بحر الاعاجيب الخفية  
انما اغرقهم في الجرف تيار القضية .

- ٢ -

وانا في السجن اخبار رفاقي في يساري  
ساعتي مذباع رشاشي واقدامي وناري  
ويك - كف - عقرب الساعة تنضو  
عن شراييني اصطباري ،  
وانا قطعة كبريت على وجه من الكبريت  
مبتلّ الجدار

- ٣ -

والعجوز المومس الشمطاء قدّامي تعرّى  
تعاطى المهر ، لا تفعل ما تفعله في الارض اخرى

# من الفنائيك الدرااما بقلم فاضل تامر

في شعر  
صلاح عبد الصبور

الرومانسي لوظيفة الشعر الذي يمتلك به احساس الشعاعر ووعيه . وقد اقترن ذلك ايضا باستمرارية صوت الشاعر الكلاسيكي في اشعاره، طريقة تناوله للتجربة الشعرية ، علو صوته ، الاسراف العاطفي ، التائق في العبارة ، ومعمارية القصيدة ذاتها التي كانت تتخذ احيانا شكل القصيدة الكلاسيكية - العمودية - .

فالقصيد القصيرة عند صلاح عبد الصبور في هذه المرحلة كانت تتسم بالفنائية ، والعفوية ، والبساطة في التكنيك ، والعذوبة والتفاؤل الرومانسي ، والطفوان فوق سطح التجربة الانسانية ، مع محاولة استلهاج تجربة الذات الفردية ، في فيض من العواطف المتدفقة ، والتحليق في اجواء من الخيال الرومانسي الجامح احيانا . وهي بهذا امتداد للقصيدة الفنائية العربية حيث « العاطفة ، او الموقف العاطفي هو الاطار الموضوعي للقصيدة » وهي سمة القصيدة القصيرة التي « ينظمها خيط شعوري واحد ، يبدأ في العادة من منطقة ضبابية ثم يتطور في سبيل الوضوح شيئا فشيئا حتى ينتهي الى افراغ عاطفي ملموس . » (٢) . وتكتسب القصيدة القصيرة صفتها الفنية لانها « تجسم موقفا عاطفيا مفردا او بسيطا » على حد تعبير هربرت ريد اي « انها تستقبل مرة واحدة في توتر ذهني واحد » . (٣)

ويمكن ملاحظة هذه السمات في بعض قصائد صلاح المكرة منها « عيد الميلاد » ، « سوناتا » ، « الرحلة » ، و « الوافد الجديد » و « الاله الصغير » التي تضمنها ديوانه الاول « الناس في بلادي » . ففي « سوناتا » تحس بذلك التحليق الرومانسي في عالم الخيال والحلم :

ولا تشغلي انسا ذاهبان الى قرية لسم يطاها البشر  
لنحيا على بقعها ، لا الحياة تصف علينا ، ولا النبع جف  
ونصنع كوخا حواليه تل من الورد باحته ، والسجف  
ويا فتنتي ، سامي رحلتني وعزبتنا المرفأ المنتظر

يمثل هذه الرومانسية يتحدث لنا الشاعر في « سوناتا » ، عن تجربة ذاتية وجدانية ، يحلم فيها الحبيب بعالم بدائي ساذج وبسيط، بعيدا عن عالم البشر وهمومه ، وتبرز امامك اصوات الشعراء الرومانسيين وعودتهم الى الطبيعة التي هي بمثابة ارتداد الى البدائية

لم يكن ظهور « مأساة العلاج » كدراما شعرية حدثا طارئا في تطور صلاح عبد الصبور الشعري . فهي في الحقيقة تمثل قمة تطوره الفني المساعد الذي بدأ من الفنائية وانتهى بميلاد الدراما الشعرية - ان دراسة دقيقة لتطور التكنيك الداخلي للقصيدة عند عبد الصبور ، يقودنا الى ادراك حقيقة نمو وتطور عناصر الدراما تدريجيا في اعماله الشعرية . فمعد بواكير نتاجاته الشعرية ، كنا نلمس تلك البذور ، التي راحت تجد تعبيرها اللاحق ، في التطور والاعتناء المستمر لمعمار القصيدة ذاته ، بطريقة المعالجة ، وللموضوعات الفكرية والحياتية التي طرحها اعماله الشعرية . وهذا الميل الداخلي نحو اغناء العناصر الدرامية في قصائده يمثل في الواقع نزوعا للابتعاد عن الفنائية ، والاقتراب من اشكال التعبير الموضوعية المتمثلة في عناصر الاداء الملحمي والدرامي . وهو بكلمة اخرى يمثل « هروبا من الذات » على حد تعبير اليوت (١) في محاولة لاكساب الشعر نبرة لا شخصية باعتبار ان النزوع الدرامي يعني ان يكون الشعر ليس تعبيراً عن الذات بل هروبا منها .

وهذا الابتعاد عن صوت الشاعر الاول - الفنائي والاقتراب من الصوت الدرامي لم يكن مجرد عملية تكنيكية او شكلية خارجية ، بل اقترن بافتشاء وعي الشاعر المستمر بتجربة الحياة الانسانية والفردية ، بفهمه المتطور لوظيفة الشعر ، وباقتران بحركة التجديد في شعرنا العربي الحديث ، التي تمت في ظروف ثورية وحضارية وضعت انسانا العربي ، وبالتالي الشاعر الجديد ، امام وظائف جديدة .

ان اجراء مسح شامل لراحل تطور صلاح عبد الصبور الشعري يكشف لنا عن هذا الخيط الذي يدفع بعناصر الافتشاء الدرامي في اشعاره التي كانت بداياتها تلتقي كثيرا مع اتجاهات القصيدة الفنائية التقليدية في شعرنا الحديث والتي كانت تستمد اصولها وقيمها الفنية والتعبيرية من شعرنا الفنائي الكلاسيكي .

فلقد بدأ صلاح عبد الصبور رحلته الشعرية في اوائل الخمسينيات كشاعر رومانسي ، متأثرا بالاتجاهات الرومانسية الغربية التي طورتها مدرسة ابولو الشعرية ، والاتجاهات الشعرية في المهجر ولبنان ، اضافة الى تأثيرات الحركة الرومانسية الانكليزية التي تمثلت في اعمال ولورذورت ، كوليردج ، كيتس ، شيلسي ، بليك ، وغيرهم . وكانت القصيدة عنده آنذاك تأخذ صفة « القصيدة القصيرة » باعتبارها الشكل الحديث للقصيدة الفنائية . وكنت تحس بذلك الفهم

١ - « ت. س. آيوت : الشاعر الناقد » - تأليف : مائيسن .  
ترجمة : الدكتور احسان عباس .

٢ - « الشعر العربي المعاصر » - الدكتور عز الدين اسماعيل ،  
ص ٢٥١ .  
٣ - المصدر السابق - ص ٢٤٦ ، ٢٤٧ .

والنقاء وهروب من عالم المدينة ، عالم الحضارة والصخب ، والانسحاب من مجابهة الواقع .

وفي « الرحلة » يستثمر النفس الشعري ذاته مع وضوح الاداء الكلاسيكي ، عروضيا ونبرة :

الصبح يدرج في طفولته	والليل يحبو حبسو منهزم
والبدر للسم فوق قريتنا	استار اوبته ، ولسم انم
جام وابريق وصومعة	وسماء صيف ثيرة النعم
قد كرمت انفسها رثي	وتقطرت انداؤها بغمي
ونجيمة تغفو بنافذتي	لحظت شرودي لحظ مبتسم

هنا تحس بالشاعر الكلاسيكي يقف امامك منتصباً بكل قامته ، فاستخدام الصورة الشعرية ، والكلمة ، وستاتيكية المشهد ذاته وافتقاده الى الحركة الدرامية ، وتراكم الصور بشكل كمي ، لا يحقق تحولا نوعيا ما في بناء الصورة ، وكلها سمات يمكن ملاحظتها في قصيدته هذه .

وفي « الوافد الجديد » تحس بتلك الرؤيا الحائلة ، الشفافة ، الطرية :

نورقي جانح كبير	وشراعي به خروق
خليجي ومرفسي	نام من دونه المنيق
وانا جاهد لغوب	انهادي الى الابد
نحو قصر من الرمال	وقلاع من الزبد

تكشف هنا انك امام شاعر لا يمتلك رؤيا شعرية عصرية ، بل هو يتناول تجربته الذاتية عبر زاوية رؤيا رومانسية حائلة ، بسل لتحس احيانا انه لا يمتلك فهما عميقا لوظيفة الشعر ، اللهم الا باعتباره ذلك « التدفق التلقائي للمواطف العنيفة » الذي تحدث عنه ووردوث ، اما الهموم الانسانية والميتافيزيقية ، اما الفضب والتمرد والحزن المأساوي ، والرؤيا الثاقبة الذكية للاحداث ، ولعماد القصيدة فاشياء تحس بغيابها في شعر عبد الصبور في هذه المرحلة . وهو حتى في قصيدة مثل « عيد الميلاد لسنة ١٩٥٢ » التي حاول فيها ان يتخطى اطار تلك المرحلة بمعاينة تجربة انسانية وحياتية معينة تقع خارج الذات ، هي تجربة عيد الميلاد ، ظل ايضا غائبا ذاتيا منفلقا ، يهرب من مواجهة النهار الجديد ، ويود لو يظل اسير الليل ، وطن الرومانسيين الجميل الحالم:

نزع المساء ولم ازل	احيا باحلام المنام
ارد النهار بمقلتي	سامان من هول الزحام
ماذا علي لسو انطفئ	ت لفرقتي حتى انام
واغوص في بحر السلام	

ويمكن القول بان هذه الفترة اقترنت ايضا بجمود البناء العروضي وبقائه ضمن حدود تجارب المهجرين والرومانسيين العرب الآخرين وعدم المساس غموما بقديسية « عمود الشعر » (٤) العربي في سنواته الاخيرة . ويمكن اعتبار قصائده « غتاب » ، و « حصاد الذكريات » و « قلق » وهي من ديوانه الثاني « اتوق لكم » ينتمي لهذه المجموعة .

الا ان الثورة التي راحت تهز كيان المجتمع العربي هزت معها العديد من العروش والاصنام والنصب المهترئة التي كان عليها ان تفسح المجال امام ميلاد عناصر التجديد والثورة . واجتاحت الثورة ايضا شعرنا الحديث ، فتخطى بجرأة ابراج المدن القديمة ، ليطل على مشارف عالم جديد ، جري ، ومطاء ، وصعب ايضا .

فاغتنى وعي الشاعر العربي بتجربة جديدة ، وجدت صداها في

٤ - نحن نستخدم هنا مفهوم « عمود الشعر » ، و « القصيدة العمودية » للإشارة مجازا الى البناء العروضي الكلاسيكي التقليدي للقصيدة العربية ، وليس الى ذلك المفهوم النقدي المحدد الذي استخدم من قبل النقاد العرب القدامى .

تطور معمار القصيدة الجديدة والثورة العروضية النسي تمثلت في الاشكال العروضية التي فجرها « الشعر الحر » . وصلاح عبد الصبور ، كواحد من الشعراء الحساسين المهفين التقط عناصر الثورة والتجديد التي راحت تمارس تأثيرها داخل قصيدته الجديدة ، واستطاع ان يخطو الخطوة الاولى بكسر اطار الغزلة على حدود تجربته الذاتية لتقتسرن بالتجربة الإمامة : القومية والانسانية ، بمعاينة اصيلة لهموم الناس وتطلعاتهم . فتكتسب القصيدة الفنية في المرحلة الثانية هذه طعسم الفضب والتمرد ، ويعلو صوت الثورة وينهار برج الحلم الرومانسي العاجي ، ليجد الشاعر نفسه وسط البشر ، ازاء همومهم ، وثورتهم وغضبهم ، وحزنهم ، وتكتسب القصيدة ، في وعي الشاعر ، وظيفية انسانية جديدة . لم نعد القصيدة مجرد انشغال عاطفي ذاتي لتجارب ضيقة لا تهم البشر الآخرين ، بل اصبحت وسيلة « تواصل » مع الآخرين ، وسيلة تحريك و « عدوى » ، اصبحت موجة للناس الذين برهنوا على حضورهم وقيمتهم كصانين حقيقيين للاحداث ، وكمدعين للقيم . هنا يلعب وعي الشاعر السياسي والايديولوجي دورا كبيرا في تحريك الجو الشعري عموما ، ويستطيع ان يتخطى فعلا اطار القصيدة الكلاسيكية - عروضيا - والرومانسية الحائلة - معالجة « نحو القصيدة الجديدة » (الحرة) ذات المعالجة والاجواء الواقعية . ولكن القصيدة هنا رغم اغتنائها الجديد تظل تدور ضمن اطار القصيدة الفنية القصيرة وهي ما اطلق عليها الدكتور محمد مندور « شعر الوجدان الجماعي » ، او « الوجدان الواقعي » الذي جاء اثر « تفهقر الوجدان الفردي » . (٥)

ففي قصيدة « مرتفع ابدأ » (٦) يتحدث الشاعر عن حدث سياسي وقومي هز كل الناس هو رفع العلم المصري على مبنى البحرية ببورسعيد عام ١٩٥٦ :

« لترتفع ، لترتفع ، يا ايها المجيد  
يا اجمل الاشياء في عيني ، انت يا خفايا  
يا ايها العظيم ، يا محبوب ، يا رفيع ، يا مهيب  
يا كل شيء كان في الحياة او يكون  
يا علمي ، يا علم الحرية »

فرغم نبيل الحدث القومي هذا ، الا انك تحس بسداجة المعالجة هنا واغراقها في الانفعال السريع الذي جعلها هتافية ، يرتفع فيها صوت الشاعر الخطابي جهوريا ، ومباشرا ، وتنساقط الاوصاف دونما غاية او ضرورة فنية نذكرنا بمعالجات الشاعر الكلاسيكي في « مديحه » التقليدي . ولا شك ان ذلك يعود الى عدم رسوخ القيم الشعرية والسياسية الجديدة في لا وعي الشاعر . ان الثورة هنا لا تزال تطفو في الخارج ، على سطح الالفاظ ، على سطح الانفعال السريع ، ولسم تترسب بعد عيقا ، لتقدم شعرا ثوريا اصيلا وعميقا . وفي « ساقنتك » تكشف ذلك الحب العميق لشعبه ، لاستبساله في الدفاع عن وطنه ضد الغزاة الامبرياليين ، مع تطور طيب في التكنيك والمعالجة :

« ساقنتك ،  
من قبل ان تقتلني ساقنتك  
من قبل ان تفوس في دمي  
اغوص في دمك  
وليس بيننا سوى السلاح  
وليحكم السلاح بيننا »

الا اننا نظل نلمس ذلك الصوت الجهوري المباشر واضعا في مطلع القصيدة خاصة ، ولكن عناصر تعبيرية جديدة تفزو عالم القصيدة هذه وتكسبها أفقا آخر يبعدها عن السقوط .

٥ - « فن الشعر » - الدكتور محمد مندور . ص ١٥٢ .

٦ - « الناس في بلادي » - صلاح عبد الصبور .

واعولت صبية في شرفة مهدومة  
ودق طبل معول ، وسار جند واجهون «

انها محاولة لتقديم صورة وصفية روائية للحديث ، بعيدا عن التركيز ، والدقة والاقتصاد التي تتصف بها الحكاية الشعرية .  
ونستطيع ان نلاحظ بروز عناصر الاداء القصصي ايضا في « الناس في بلاد » و « والسلام » و « ابي » . و « موت فلاح » ، وهي من ديوانه الثاني « اقول لكم » ، وقصيرة « حكاية قديمة » من ديوانه الثالث « احلام الفارس القديم » .

كما اقترنت هذه المحاولات بتقديم معالجات جديدة لتجاربه الذاتية والعاطفية ، اتسمت بالمعذبة والرقية ، والميل للهمس بدل النبوة الجهورية والتجديد في الصور الشعرية ، وظهور عناصر الحركة والفاعلية داخل القصيدة التي تخطت اطر القصيدة الرومانسية ، والقصيدة المهجرية . ففي « اغنية حب » :

« وجه حبيبي خيمة من نور  
شمر حبيبي حقل حنطه  
خدا حبيبي فلقنا رمان  
جيد حبيبي مقلع من الرخام  
نهدا حبيبي طائران توامان ازغبان  
حضن حبيبي واحة من الكروم والمطور  
الكز والجنة والسلام والامان  
قرب حبيبي »

ونحس فيها عبوبة وشفافية و « همسا » ، واستفارة بعض الصور والمعالجات من كتاب « العهد القديم » ، و « نشيد الانشاد » ، وهي كلها هيات للشاعر طريق اكتشاف آفاق شعرية جديدة . لقد بدا الشاعر ينظر عبر رؤيا جديدة للتجربة والاحداث ، وراح يدرك وظيفة جديدة وشاملة للشعر ، لم تكن قد تحدت او انصحت في ذهنه في بواكير حياته الشعرية .

وهكذا استطاع صلاح عبد الصبور من تقديم تجارب مبدعة في البلاد الشعرية مستندا الى اساس تطوري غني وصلد من التجارب الشعرية المتنوعة .

ويكتسب اكتشاف الحكاية الشعرية في رحلة صلاح عبد الصبور اهمية الى انها كشفت عن قيمة العناصر الدرامية التي ستتكامل فيما بعد لتجد شكلها المستقل في درامته الشعرية الاولى « مأساة العلاج » . ان كون البلاد تعتمد العناصر الموضوعية في التقديم ، تعمق من الصفة الدرامية للحدث الذي يجسد عبر النقل المباشر الثوري بحركة ونمو العقل الدرامي ذاته ، كما ان ذلك يصف من حدة العناصر الفنية المطلقة والذاتية المتعلقة ، ويتيح البعد الموضوعي امام الشاعر المعاصر المجال للتعبير عن قيمه الفكرية والعاطفية بشكل مسوح وبغيد عن التقريرية والمباشرة ، كما تجنبها الانزلاق في العقيم والفموض والتجريد الميتافيزيقي .

ففي الحكاية الشعرية ، لا تتحرك التجربة الذاتية للشاعر كلفظات سيكولوجية عابرة وعلى مستوى ذاتي مطلق ، كما هو الامر في القصيدة الغنائية ، بل تتحرك كعالم بصري وحسي متكامل لسه ابعاد الوجود الحقيقية ، وليحقق هذا التشكيل في النهاية الوسيط الفني الملائم و « المعادل الموضوعي » لتجربة الشاعر وعواطفه وافكاره .

و « شفق زهران » استطاعت مثلا ان تستقطب في آن واحد عناصر الفولكلور والطولة متمثلة في زهران البطل الشعبي الذي استشهد في دنشواي في نضاله ضد الانكليز ، كما انها استوعبت بشكل بارع وفذ الاداء البلادي باعتمادها على التركيز والدرامية اذ يقدم لنا الشاعر الحدث بدرجة عالية من الموضوعية والمحمية وبطريقة تتسم بالبساطة

وفي قصائد اخرى اكتسبت هذه الرحلة غنى وصفاء . مثل « هجم التار » ، « الناس في بلاد » ، و « نام في سلام » ، وهي هنا تفتني بعناصر جديدة ، ونلمس فيها بذور الدراما ، والبسالات ، والديالوج ، والابتعاد عن المباشرة والهنائية ، والتناول الاصيل للتجربة الجماعية والسياسية بعيدا عن الانفعال السريع . وهنا تبرز للمرة الاولى محاولة الشاعر الابتعاد عن الاسراف في صوته الغنائي الذاتي والاقتراب نحو رؤيا ومعالجة موضوعية للتجربة الحياتية . ففي « هجم التار » تتداخل رؤيا الشاعر الموضوعية التي قدمها عبر تصوير قصصي للمعركة ، مع رؤيا الشاعر الغنائية التي تتدخل لتكسب القصيدة طعم التعاطف الذاتي . في مطلع القصيدة يقدم عرضا - يكاد يكون روائيا للمشهد - ذا طابع موضوعي :

« هجم التار  
ورموا مدينتنا العريقة بالدمار  
رجعت كتابنا ممزقة ، وقد حمى النهار  
الراية السوداء ، والجرحى ، وقافلة موات  
والطيلة الجوفاء ، والخطو الذليل بلا التفات  
ولكنه يتدخل بصوته الغنائي ايضا :  
« وابلدتي ! هجم التار »  
« وانا اعتنقت هزيمتي ، ورميت رجلي في الرمال  
وذكرت - يا امي - اما سينا المنعمة الطوال »

وهذه القصائد وغيرها تمثل توقد وجدان الشاعر السياسي ، وانفتاحه على الحركة الشعبية وثقته بالانسان العادي ، ونظرته المتفائلة المستقبلية التي لا تفزعها قوى الشر او الهزائم الصغيرة الموقته التي قد تدفع آخرين الى الانغلاق واليأس والتشاؤم . انه هنا شاعر مجابهة . شاعر تحد . وشاعر مقاومة . وفي هذه المرحلة كانت التجربة السياسية والثورية هي عود الثقاب التي فجرت قدراته الشعرية وكسرت الجليد المتجمد الى الابد . فراحت بعد ذلك تتطور قصائده ، فنيا ، ومعماريا ، ومعالجة ، بخطى ثابتة ، راسخة ، ومتراصة ، وبوعي كبير . لم يعد صلاح عبد الصبور هنا ، ذلك الشاعر الذي يركض وراء الانفعال السريع ، او الكلمة المتأزمة ، هنا اصبح شاعر قضية ، شاعر هم انساني وقومي ، يتحرك بجراة ، بقوة ، وباقدام . وعملية الاقتراب من التجربة الجماعية للناس ، وللثورة ، قاده الى الابتعاد التدريجي من الاسراف الغنائي والذاتي نحو آفاق التعبير الموضوعي ، والدرامي . وكان نمو العناصر القصصية والحكاية ذا قيمة كبيرة هنا . لم يعد يتناول التجربة كشيء جاهز ، ثابت - ستاتيكي - بسل راح يعايش التجربة خلال حركتها الدائيمية ، خلال جدلها ، خلال صراها . وكان اكتشاف « البلاد » ( ٧ ) الشعرية نقطة تحول هامة في تكنيكه الشعري تمثلت في بعض اعماله الشعرية وخاصة في « شفق زهران » وقد مهد لهذا الالتقاء بالحكاية الشعرية ، عنايته بأبازر العناصر القصصية في اشعاره ، ومحاولة تقديم صورة حسية مباشرة للحدث . وظلت معالجاته الاولى يلب عليها طابع السرد القصصي او الروائي ، حيث تتداخل العناصر الموضوعية للاداء الشعري بالعناصر الفنية ، وبصوت الشاعر الاول . ففي « نام في سلام » مثلا نجد ملامح العناصر القصصية بارزة ، الا ان الشاعر لا يدعها تنكشف بشكل مباشر عبر عرض درامي كما فعل في بلاد « شفق زهران » ، بل راح يوجه السرد القصصي بشيء من سعة الاداء الروائي :

« اما اخي محمد نبيل  
فقد طوى جنازه شوارع المدينة  
في ظهر يوم قائف : والناس مطرقون  
احبابه ، احبابنا ، واهل حينا القديم

٧ - « نحو ميلاد جديد للحكاية الشعرية » - فاضل نامر .  
« الآداب » - ( ٢ ) ١٩٦٨ .



نذكرنا بلوركا وناظم حكمة وخاصة في قصيدة « الرجل الذي يمشي » لناظم حكمت و « اعتقال انطونيو آل كومبوريو » للوركا . (٨)

وعبر استخدام الاشكال الشعرية الجديدة راح صلاح عبد الصبور يطل على مرحلة جديدة من تطوره الشعري تمثلت في القصيدة الطويلة ، والقصيدة ذات اللوحات والتي تسمى احيانا بالقصيدة العنقودية .

فهنا راح يقدم لنا الشاعر فهما جديدا للتجربة الشعرية ، لوظيفة الشعر ذاته ، وبالتالي مفهوم الوحدة الفنية للقصيدة . ففسي تجاربه السابقة ، كانت قصائده تتميز بقلبية الطابع الحسي . فالشاعر يحاول ان يقترب من العالم الحقيقي ، في شيء من « الحكاكة » ، وهو هنا يمد جنوده في الخصائص الحسية العامة لشعرنا الكلاسيكي الذي كان يميل عموما للتصوير الحسي للتجربة . اما في « القصيدة الطويلة » فقد راح يطل علينا عالم جديد تماما . عالم غير متناظر او منسجم عضويا كما هو الحال بالنسبة للقصيدة الغنائية القصيرة او الحكاية الشعرية ، او القصيدة الرومانسية . انه عالم معقد ومتشابك . فبدل النمو العضوي المتصاعد ، والتصوير الحسي المطلق للتجربة الذاتية والعالم الخارجي ، راح يقدم لنا الشاعر تراكيب غاية في التعقيد تمتزج فيها العناصر الغنائية والبالادية ، السى جوار عناصر التجريد الفلسفي ، وهي تتحرك حركة « مونتاجية » ذكية عبر المشاهد المتنوعة ، والحوار الدرامي ، والتداعيات ، والصراع ، بلحم كلها في جو التجربة الشعرية لتشكل في النهاية عالم القصيدة الفني الفريد .

والقصيدة الطويلة في شعرنا العربي الجديد هي ليست امتدادا للمطولات العربية القديمة . فالمطولات العربية الكلاسيكية ، ظلت رغم طولها ، فصائد غنائية نفتقد الى الوحدة الفنية عموما ، بينما القصيدة الطويلة الحديثة ، قصيدة تنزع نحو الدرامية وبرز عناصر التعبير الموضوعية . وهي نسمد الكثير من اصولها من تجربة الشاعر الحديث واحساسه بضرورة افناء عالم القصيدة الداخلي ، كما كان لنموذج القصيدة الطويلة في الادب العالمي الحديث نائرا كبيرا في تكاملها . لقد احس الشاعر المعاصر بان تجربته الخاصة ، وبقد هوموم ومشكلات الانسان المعاصر المتشابكة ، كانت اكبر ممن ان تستوعبها القصيدة القصيرة ، لهذا وجد في القصيدة الطويلة احد المنافذ التي يعبر خلالها عنها عالمه المعقد هذا . وقد اتخذت القصيدة الطويلة اسكالا متعارضة منها القصيدة ذات اللوحات ، او ما نسمى احيانا بالقصيدة المنقودية ، وفيها يقدم الشاعر تجربته الفصحى لها دفعة واحدة ، وعلى نفس شعري واحد وونية واحدة ، بل عبر لوحات ، يلجا احيانا لوضع عناوين فرعية لهذه اللوحات ، وفي حالات اخرى يكتفي بالترقم ، كما تتخذ القصيدة الطويلة احيانا شكلا مناسكا دونها لوحات او فطبع غير اعتيادي . وفي كل الاحوال لا يعتبر الطول هو المقياس لهذا التصنيف ، بل بناء القصيدة المعماري ذاته ، وطبيعة التجربة الشعرية ، هي التي تحدد علائم هذا النمط الشعري . وللتمييز بين القصيدة القصيرة والطويلة يرى هيربرت ريد ان الفرق يكمن في الجوهر اكثر منه في الطول ، « فالقصيدة القصيرة هي العادة غنائية لانها تجسم موقفا عاطفيا مفردا او بسيطا . هي قصيدة تعبر عن حالة او الهام غير منقطع . اما القصيدة الطويلة فترتبط بين كثير من تلك الحالات العاطفية ، وان كان من الواجب ان تصحب المهارة فكرة عامة واحدة هي في ذاتها تكون الوحدة العاطفية للقصيدة » (٩) ويشير هيربرت ريد ايضا الى « ان القصيدة القصيرة هي التي تستقبل مرة واحدة في توتر ذهني واحد .

٨ - « نحو ميلاد جديد للحكاية الشعرية » - الاداب . العدد (٢) - ١٩٦٨ وقد قدمت في هذه الدراسة تحليلا و « شق زهران » لذا تجنبت هنا معالجة المسألة ثانية واكتفيت ببعض الملاحظات العامة التي لا بد منها .

٩ - « الشعر العربي المعاصر » - الدكتور عز الدين اسماعيل - ص ٢٤٦

وعلى العكس عندما يكون المفهوم غاية في التعقيد بحيث يتحتم على العقل ان يستوعبه في وحدات غير متصلة ثم ينظم اخيرا هذه اللوحات في وحدة مفهومة ، فان القصيدة تعرف بحق بانها طويلة » . (١٠) وهكذا ولدت اشكال غنية للقصيدة الطويلة في ادبنا الحديث . وكانت القصيدة الطويلة بمثابة مرحلة انتقالية في تطور صلاح الشعري من الغنائية الى الدراما . ففيها اغتنى عالمه الشعري بالمعالجة الدرامية التي « تتبع من القدرة على نقل احساس المشاركة في الحادث على الفور » . (١١) وعلى مستوى التجسيد والصراع . فهو كشاعر لم يعد يتأمل اهتماماته وتاملاته شعريا كما كان يفعل كشاعر غنائي ، بل يحول هذه الاهتمامات الى فعل شعري . فهو يجعل المكان واقعا لها عن طريق الوصف ، بل بشيء حدث في ذلك المكان » (١٢) ، اي عن طريق الحركة والفعل الدرامي والصراع . وبمعنى آخر فهو يختلف عن الشعر التأمل في كونه « ينقل العاطفة ، بين التأمل يكتفي بالتحدث عن نقلها » . (١٣)

وهكذا فقد « صار الشاعر يستغل كل وسائل التعبير الدرامي من حوار ، وحوار داخلي وسرد وما الى ذلك لكي يجسم التجربة الذاتية الصرفة في اطار موضوعي حسي وملموس » . (١٤)

وفي رحلة عبد الصبور الشعرية يمكن ملاحظة انماط القصيدة الطويلة في مجموعاته الشعرية الثلاث . ففي « الناس في بلادي » يمكن ملاحظة « رحلة في الليل » ، و « الملك لك » كنماذج متميزة وفي « اقول لكم » يمكن ملاحظة « الظل والصليب » ، و « اقول لكم » ، و « ثلاث صور من عزة » ، وغيرها ، وفي « احلام العارسات العديم » يمكن ملاحظة « الخروج » ، « اعلى من العيون » ، « احلام الفارس القديم » « اغنية الى الله » ، كما يمكن اعتبار « مذكرات الملك عجيب بن الخصب » ، و « مذكرات الصوفي بشر الحافي » نموذجا منطوقا للقصيدة الطويلة .

ففي « رحلة في الليل » يقدم من الشاعر عدم التجربة في ست لوحات تجعل منها قصيدة طويلة عنقودية . فكل لوحة هنا ، لها تعتبر وحدة منفصلة بذاتها ، بل هي جزء من اللوحة الشاملة المعقدة للقصيدة السادسة وهي نذكرنا هنا مثالا بمعمار « الارض الخراب » لا يوت اثني تكون من خمس لوحات تشكل مجموعها اوجه التجربة الشعرية ذاتها . وعبدالصبور هنا ، يزاوج بين العديد من الاشكال التعبيرية من حوار ، وتداعي ، ورسم بالصورة ، وبأملاذ ذاتية ، والحكاية ، والرمز الشعبي التاريخي والاسطوري . اضافة الى عناصر الصراع والحركة التي تملأ القصيدة بدائيمية درامية . ويكسب الحوار هنا قيمة كبيرة في الكشف عن قدرات التعبير الدرامي ، وقدرات الشاعر نفسه للاهراق من الدراما . واذا اعتبر الناقد د.ي. جونز ان الكورس في تجربة اليوت الشعرية يمثل مرحلة تمهيدية هامة ادت الى خلق الشكل الدرامي فيما بعد وخاصة كورس « الصخرة » الذي هياه لكتابة مسرحية الشعرية الاولى « جريمة قتل في الكاتدرائية » (١٥) ، وكذلك يمكن القول بان بروز الحوار الداخلي كانا ذا قيمة كبيرة في اتجاه صلاح عبد الصبور التدريجي نحو الدراما الشعرية التي تمثلت في « مأساة العلاج » وذلك لان الحوار ، لا يملك عموما ابعادا ذاتية او شخصية التتمة علي الصفحة - ٧٨ -

- ١٠ - المصدر السابق - ص ٢٦٨ .
- ١١ - « ت . س . اليوت الشاعر » ، الناقد - ص ١٦٨ .
- ١٢ - المصدر السابق - ص ١٥٠ .
- ١٣ - المصدر السابق - ص ١٦٨ .
- ١٤ - « الشعر العربي المعاصر » - ص ٢٨٢ .
- ١٥ - D.E Jones . P: 49 « The Plays of T.S. Eliot »

# الشعراء .. والفضاء!

## قصيدتان للصافي النجفي وصديقه

اعتاد الشاعر العبقري الكبير الاستاذ احمد الصافي النجفي ان يقرني بلطفه كلما زرت لبنان فيهدي لي باقة جديدة من ازاهيره التي طالما عطرت اجواء البلاد العربية وملأت باريحها النفوس انتشاء ، وفي هذه المرة كانت هديته لي هذه القصيدة التي استوحاها من ( ابولو ١٣ ) فخرج منها بفكرة مبتكرة في عالم الادب لم يسبقه اليها سابق ، ولما كانت هذه القصيدة المهداة لي بكرة لم ينشر منها الا بضعة ابيات على سبيل المقدمة فقد رايت ان اقوم انا باهدائها الى مجلة الادب النفيسة انتهاجا لما سبق لي ان فعلت من قبل مع هذه المجلة العزيزة القراء .

بيروت

جعفر الخليلي

### رواد ابولو ١٣

للشاعر احمد الصافي النجفي

على رواد « آبولو » حزنا  
وهاج بنا اضطراب وانتشاء  
فثرنا لاستعدادتهم جميعا  
ليس الكل يجمعنا الاخاء  
اليسوا مثلنا ، ابتناء ارض  
فخفنا ان تصادرهم سماء  
فلو لم يرجعوا للارض عشنا  
ثكالى الروح ، يشملنا البكاء  
فأين شعورنا هذا اذا ما  
ذكت حرب ، وهددنا الفناء  
نقتل بعضنا بعضا ، ونبكي  
متى ما يخطف البعض الفضاء  
تعصبنا لسكنى الارض اذكى  
اسانا ، لا الاخاء ، ولا الوفاء  
كذلك تعصب الاقطار يذكي  
حروبا ، اذ يثور بنا العداء  
تراب جسوننا يدعو ترابا  
يعود له ، فيبينهما انتماء  
لو احتفظت برواد سماء  
تثير الارض حربا والسماء  
وكلبتنا « يوشوكا » ليس تنسى  
ولو ذرات اعظمها هباء (١)  
يظل بقتلنا في الارض تراب  
وفي الافلاك ، بالخطف البقاء

١ - الكلبة التي ارسلت في التجربة الاولى الى الفضاء ،

ولم تعد .

فلو ماتوا وباؤوا ما غضبنا  
لان التراب بقاء غداة باؤوا  
مكان التراب ارض ، لا يدعه  
وسيان الحياة او الفناء  
يسافر ، والنفوس معلقة  
به منا ، ويصحبه الدعاء  
ولو في البدر سكان عراهم  
لاخذ التراب منه الاستيلاء  
فان تبعث نيازكها سماء  
فذاك لنا عداء لا ولاء  
تعدّ لكل شيطان شهابا  
يكون على الحدود له اعتداء  
بني الشيطان حسبكمو علوا  
فهذا اليوم تنذركم سماء  
تماديتم ففرّكمو سكوت  
لها ، حتى اتى لكمو الجزاء  
اعدت في الفضاء لكم قبورا  
تنادىكم ، ليدخل من يشاء  
واما « نكسن » ابدى عنادا  
فقولوا ذق ، وقل ، كيف الفداء ؟  
تعلق مرة ، وارجع الينا  
متى يسمح برجعك القضاء  
وهات لنا برامج من جديد  
مصححة ، توقّعها السماء  
والا ، فادعاء النجح وهم  
و « نكسن » او سواه ، به سواء  
فان لم يقبل العقلاء منه  
فمن دار المجانين انتقاء  
اجتئهمو يجب له نداء  
فيحصر في المجانين الشاء

فان ينجح برحلته اتفاقا  
فللعقل الشئمة والهجاء  
وان يفشل فاخوته كثار  
وقل ، دار المجانين الفضاء  
فكم جابوا الفضاء بجناح وهم  
فنالوا اليوم ما رغبوا وشاؤوا  
فيا من هياؤا سفرا ونزلا  
على قمر ، اذن لكمو العزاء  
فلا تستعجلوا امرا والا  
يقال ، على عقولكمو العفاء  
اسواح الفضاء ، الا استعيدوا  
دراهمكم ، فقد مات الرجاء

فسيحوا في نفوسكم ، ففيها  
عوالم ، لا يحيط بها الفضاء  
فان لم تبصروا فيها سماء  
واقمارا ، فعذركمو العمماء  
فها انا سحت في نفسي ، بشعري  
وفيه دنى ، وليس لها انتهاء  
فتحتم اعينا ، ولئن فتحتم  
قلوبا ينكشف لكمو الفضاء  
وان رمتهم على قولي دليلا  
دليلي ما يراه الانبياء

### احمد الصافي النجفي

وهذه درة اخرى من درر الشعر الذي تفضل شاعرنا الكبير الاستاذ جورج صيدح فصاغ منها ثلاث قلائد غاية في الروعة ثم نظمها في عقد واحد وقدمها لي هدية بالاضافة الى هداياه الثمينة التي طالما طوق بها عنقي كما طوق اعناق الادب العربي الرفيع وفي هذه القصيدة او القصائد الثلاث تجلّى فيها وطنية صيدح وايمانه وحماسه باجلى صورها الى جانب بلاغته المعروفة .

وهو يقدم هذه القصائد الثلاث بندائين فيقول عنهما ما يلي :  
« كان النداء الاول من هذه القصيدة صدى الفوز الذي حازه القمر في سفينة الفضاء أبولو ١٢ ، والذي دل على تفوق اميركا في استخدام طاقاتها الهائلة - مالا وعلميا وتقنية - لتنفيذ مخططاتها الحربية الاستعمارية ، بعد ان زودتها التجارب الاخيرة في فلسطين وفيتنام بخبرة وفعالية في التقتيل والتدمير وبفضلهما صارت الصهيونية السفاحة سيدة الموقف في الشرق الاوسط .

اما النداء الثاني والثالث فأوحاهما سلوك الثالث الفضائي بعد عودته الى الارض ، وقرار الحكومة الاميركية باستغلال شهرته وشعبيته لدعم سياستها العدوانية ضد العرب . قالت جريدة ( هيرالد تريبيون ) في منتصف ديسمبر « ان واشنطن اذنت للابطال الثلاثة بان يسهموا في حملات الدعاية لاسرائيل وفي جمع التبرعات لجيشها انشاء محاضراتهم وجولاتهم فقاموا بالمهمة احسن قيام » . اي انهم نزعوا عن رحلتهم المريبة قناع الانسانية وهالة المثالية التي كانت البنتاغون تدميها . وفي عدد تال من الجريدة ذاتها قرانا ان حكومة واشنطن سمحت للمتطوعين الاميركيين بالمحاربة في صفوف اسرائيل مع الاحتفاظ بجنسيتهم الاميركية . فاعلنت بذلك تصميمها على اباداة الملايين من العرب ان لم يخضعوا لمشيئتها ويستسلموا لرببيتها ، متمردة على قرارات جمعية الامم ، ومتنكرة لشرعة حقوق الانسان ، كأنها ظل الصهيونية على الارض ، وروح اليهودية في الفضاء .

انها الان عدوة البشر رقم واحد ، ولكن بعض العرب لم يزالوا على خنوعهم امامها وعلى تشبثهم باذيالها . فلنذكر ما قاله لهم المرحوم خليل مردم بك :

ارى الحجارة احمى من انوفكم  
كم ارسلت شررا بالقدح احجار !»

اخوانكى في فلسطين تنالهم  
بالسوء والعسف انياب واخطار

والان الى القصيدة :

### الى القمر المسخر

للشاعر جورج صيدح

- ١ -

حذارك من غزو اليهودي يا بدري  
سياتيك في ثوب الامركي - من يدري؟  
اتانا بذاك الثوب اثناء نومنا  
فلم نصح الا والسكاكين في النحر

عرفناه غدارا ، سبقوا الى الخنى  
خريجا من ( التاميز ) مدرسة الفدر  
يجلّي على استاذة في انتهاكنا  
ويربو على ( النازي ) باسلوبه القذر .

نصحتك قاطع ارضنا وسماءنا  
وطارد مطايا الغرب ، حمالة الشر  
النت ترى في الشرق آثار زحفها .  
وكيف تجازي من يرحب بالفكر ؟

الست تراها في فلسطين نكلت  
 بشعب بريء شردته الى القفر ؟  
 اتباح لها اكنافه فتمكنت  
 وأهوت على المضياف بالناب والظفر  
 فبات كأن الدار ليست بداره  
 ولا المسجد الاقصى بمسجده الدهري  
 وبتنا كأن العز ملّ جباهنا  
 ولم يبق غير الدل في دمنا يجري  
 نشاهد نار الحرب تحرق جارنا  
 فلا نحضن المحروق ، خوفا من الحر .

١٨ - ١١ - ١٩٦٩

- ٢ -

اعيدك من غدر اليهودي يا بدري  
 قد انقضّ كالاعصار من حيث لا تدري  
 غزاك ولم تشعر به متفلفلا  
 « بنجمته » في راية « الانجم » الزهر  
 الم تر صاروخا كعقواء مغرب  
 تمرّد واعلولى الى الطائر النسر ؟  
 يشاغل انظار الانام ولا يرى  
 له اثر الا بنظارة السحر  
 قد اندس في السبع الطباقي فأجفلت  
 كواكبها ، الاك يا كوكب الشعير  
 أعد لك الخفّاش رسم حمامة  
 واغصان زيتون ، تدلت من الثغر  
 فأغراك بالسلم الكذوب ، وكفه  
 على مقبض السكين للطعن في الظهر  
 يحاول ملكا في السماء مسخرا  
 كما سخر الارض البسيطة بالقسر  
 كأن له ( مبكى ) هناك ( وهيكلا )  
 بناه له الاجداد في غفلة الدهر .  
 مغيّاه ( بيت ابيض ) فوق هامنا  
 تكون به صهيون صاحبة الامر  
 متى قبضت فيه على عنق ( نكسن )  
 تلقى من الجزائر اعتدة الجزر ..  
 فيا ويح امريكا ، يسود اجيرها  
 عليها بما اعطته من سعة الإجر .  
 عهدناه حتى الامس كالخلد لا بد  
 وكالفار يستجدي الامان من الهر

فكيف غدا السندان مطرقة ، ولم  
 نزل حيثما كنا ، على هامش العصر ؟  
 نحيل عليه لعنة الله بينما  
 يكيل لنا ( النابالم ) جمرا على جمر .  
 ونحن - كما يهوى الاعادي - جماعة  
 ممزقة الاوصال ، مشلولة الفكر  
 تنافح عن عرض الديار يميننا  
 فتثلمه اليسرى باصبعها السري ..  
 نزم رباط الجيب ما دامت الوغى  
 ونرخي عنان الصوت في طاب الثار ..  
 لنا مقول يطري الجهاد ويعول  
 يقوض اركان الجهاد الذي نظري  
 نسام من الاعجام ما لو يسامه  
 ذلول من الانعام لاشتاط كالنمر  
 وما صبرنا صبر الاكارم ، انما  
 حرصنا على جر المفانم بالصبر ..  
 سلام على روح الفدائي ، انها  
 تعلمنا كيف الخلاص من العمر !

١٨ - ١٢ - ١٩٦٩

- ٣ -

بربك يا بدر الدجى حكّم الحجى  
 وكشّ ذباب الارض عن وجهك الدرّي  
 مصيرك ان لم تعتبر كمصيرنا  
 يبيعك نخاس ويشريك مستشري  
 غدا يزرع الدولار فيك يهوده  
 ويستنبت الموت الملقّح بالذر  
 يصهينك الفش الذي صهين الوري  
 ويحملك البطش المباح على الكفر .  
 غدا انت عبد العبر في الملاء الحر  
 تنالك اشدق العوالم بالسخر  
 فتشقى كما يشقى زنوج اميركا  
 وتلقى الذي يلقي الشامي والمصري  
 غدا يصرف السمّار عنك لحاظهم  
 لكيلا يروا في بدرهم شبح القبر !

٣٠ - ١٢ - ١٩٦٩

# في الشوارع

## بقلم أدوار الخراط

لم تجر كلمه بينهم عن الموضوع كله . هل في نظريهم شيء بعيد ، غائب ، او مكنوم ؟ ربما كان هذا كل ما في الامر . وهم يستحقون ما وقع لهم على اي حال - ان كان قد وقع لهم شيء . لماذا يتصدرون له ؟ لماذا يخرجون اليه ؟ ما لهم هم ؟ فاذا كانوا قد ذهبوا اليه ، فسي سكنه ، عمدا او عن غفلة ، فلعلهم كانوا قد حسبوا حسابهم ، من الاول . ونالوا جزاءهم على كل حال . كانوا اذن قد قبلوا المخاطرة والنتيجة الضرورية للمخاطرة ، او استحقوا ما يجري للفاقلين . ماذا حدث لهم ؟ ما تلك التجربة يطوون عليها نظريهم المريدة الى الداخل تجنب الالتقاء والمواجهة ؟ ماذا يمكن ان يحدث - على اي حال - في الشوارع الصيفية الضيقة الفاصلة المحرقة المتراكمة بالحر والزحمة ؟ بين الاوتوبيسات المتوحشة الثقيلة الهاجمة ، والبيوت القديمة جفتها الشمس واغبرت بتراب خفي غنيذ صفحات وجوها الذابلة المتساقطة الجلود ؟ بين مواكب الناس المدومة المخططة المتشابكة التي لانتهى بالجلاليب والقفاطين والفساين واللابات والبنطلونات والبلوزات ، بالجزم والبلغ والصنادل والاقدام الحافية ، امام الدكاكين المنوححة وسيارات النقل الضخمة المشبعة العمولة ، بين عساكر المرور بعضهم القصيرة ووجوههم السوداء الفارقة في الملل والعرق ، على الاسفلت المشقق ، وجزر البلاط الضيقة الشريطية وسط الشوارع ، والخضرة المصفرة الساقطة ، واوراق الصحف والنفايات المتطايرة واكوام التراب الصغيرة ، بين اكشاك السمجاري والبضائع المستوردة ، والكتب والمجلات الملثقة على الرصيف بين الانوار والصفافير والسيارات اللامعة ، والتاكسيات المكسرة ، والعربات الكارو والتراتماويات وعربات الفاخرة والفجل والجزر ؟ ماذا يمكن ان يكون قد حدث لهم ، ان يكون قد فعل بهم ، في الشوارع ، وفي وفدة الشمس العارية البديئة وفوانيس النور واعلانات النيون ؟

كانت دقات الماء الفاتر تنصب على راسه ومؤخرة عنقه ، يجمعها بين راحتي يديه من تحت العنقية ، ويطس بها وجهه ، ويلقي بها على راسه ، فلا يسمع الا صدمات الشلالات الصغيرة الماجئة ، وهو يشمق باستمتاع ، وعنف ، ويجفف وجهه كأنما يكحله ، كأنما يريد ان يمحو شيئا لا يرى ، ولا يمحى .

كان الاوتوبيس الضخم ينطلق غاصا بالناس ولكن صامتا ، على حافة النيل . وقد فتح الشباب الى جانب وجهه ، وساقاه مرتفعتان في وضع حرج ، قدماه على الاستدارة الحديدية النائثة فوق العجلة الامامية ، ناعمة ، مكشوفة بان صدوها ، والزحمة قد تحولت الان الى نوع من العجينة الثابتة الرخية ، انحسرت عنها تقلبات النزول والصعود

كانت العينان اللتان تنظران اليه فاسيتين ، معاديتين ، يعرفهما طول عمره . بواجهانه ، بصمت ، من غير لقمة . ولا يريد ان يرد عليهما .

وكان مس موسى ينزلق على صفحة وجهه الغارقة في رغووة دمتة . ممجون العلالة له لدغة خفيفة على الجلد ، احتكاك الموي بوجهه ناعم نظيف مريح . وفي الحمام هدوء ضوء الصبح النائم ، وبانيه فحيح البوناجاز خافتا من بعيد ، تحت ماء يfli في امان . وفدانجابت فرصة اوتوبيس المدرسة من قليل ، وذهب يحمل الاولاد وهو يعوي بزماره دعية صخابة ، ويرتج لمروره زجاج البيت .

ربنا يستر . لعله لا يطلع عليهم في الطريق ، وتحدث حادثة . هذا القلق نقطة صلبة خشنة الحواف لا نحل ، ولكنه ، بشكل ما ، ينعمه ويصقله ويغطي ، لا يديه ولا ينسأه ولا يتجاهله ، بل يقبله ولكن يدفعه بعيدا تحت طبقات اخرى من الرجا والتعل بالثقة من انه لن يحدث شيء . وماذا بوسعه ان يفعل ؟ كل الناس تنكلم ، ولكن الصحف والاذاعة والتلفزيون لا تقول شيئا ، باصرار . لا احد من معارفه او اصدقائه او اقبائه رآه راي العيسن ، او سمعه بالفعل بأذنه . كل الناس سمعت من مصادر نقية ، كل الناس عرفت من اصدقاء واقرباء لا يمكن ولا مصلحة لهم ان يكذبوا او بروجوا اشاعة لا اساس لها . سلطات الامن تعمل ليل نهار وقد جندت قوات خاصة لنقيب حقيقة الامر ، ولكنها بحرص ان يكون ذلك من فير اعلان ، حتى ياتي اليوم المشهود .

وهو لا يكاد يصدق . او يصدق . ولكنه لا يعتقد ان الامر يمكن ان يتعلق به او بهمه مباشرة . قد يكون صحيحا . لعله فعلا يمرر بالشوارع ، هناك ، بعض الشوارع ، ولعله فعلا يهاجم الناس ، ويقع المصابون ، ما من احد رآى شيئا حقا . ولم يظهر في طريقه على اي حال ، ولا طريق الاولاد في المدرسة .

صحيح انه التقى ، بمحض الصدفة ، باثنين او ثلاثة من معارفه القدامى . وكانت الاخبار قد ترامت اليه انه اعترضهم في الشارع ، وان شيئا ما قد حدث . اصابتهم جراح ، ويقولون انهم يحملون آتسار تشوهات . لكن لم يكن يبدو عليهم شيء ، لا اثر لجرح ، او صدمة . لعلهم يحسنون اخفاها .

كانوا حريصين على ان يظهروا بمظهر طبيعي جدا ، طبيعي اكثر قليلا مما يمكن لك ان تتظره . وسلم عليهم هو أيضا ، بحرارة اكثر قليلا - قليلا جدا - من المعتاد ، وتبادلوا التحيات والمجاملات وانهم ما هم بسبيله ، وانصرفوا . لم يسيروا الى شيء ولو من بعيد ،

وصراعات الوقوف والتحريك ، وقطع التذاكر - او التهرب منه - واصطياد المقاعد والتربص بها والبحث عن مواضع مريحة للاقدام . وفي داخل الكتلة الضخمة المدفوعة كأنما رغما عنها ، لا تملك ان ترد حركتها او نظام من انظافها ، كان يحس موجة ثقيلة ولكن مقبولة ، بل مريحة ، من التماس الوثيق الحميم بين الاجسام التي همدت - في نور متراخ - وامنت لحظة من لاجابة شد وجذب لا ينتهي واحاطت بها جدران ملفوفة ، مصقولة ، توحى بالاطمئنان في فورها الذاهبة الى غرضها لا بعيد ، هشة ولكن مغنولة الذبذبات محكمة الرفائق ، بين زجاج النوافذ السميكة الترب الشفافية ، والقاعد الجبلية البلاستيك اللامعة من احتكاك الاجسام العرفانة ، والاعدة النيكل الرفيعة المدورة ، والارضية - تحت الاقدام - تهب وتنزو وتنطح في انسياب متموج يقترن بارض الشارع ويسيطر عليها بشعة . وقد امتلا الاوتوبيس بهدير المحرك والانفاس الحميمية الهادئة والتلاصق الذي استقر ، لحظة ، الى نوع من الرضى والقبول - ما اندره ! - بين الناس بعضهم البعض .

وهواء النيل يدخل اليه ، فجأة ، من على صدر المياه الواسع العريض ، فيفمض عينيه ، ينفخ الهواء بنشقة تملأ قلبه براحة اخرى ، كأنها صوفية . وكأنه لم يكن قد اوى الى دحر من التعلات ، وذكاء الحيوان الذي يريد ان يشبث بالحافة ، ولا يقع .

في وسط براح المياه الرقراق مركب وحيد صغير أسود ، يسد من بعيد مشقفا اعجف ، فشرة ضئيلة نحيلة يصعد بها وجه المياه ويهبط ، في رفق . ينبثق منها شعاع ابيض مفرد شاهق الارتفاع ممتلئ بالهواء ، روح فوبية عريضة الجناح ، تشق طريقها بتوق ووجد الى السماء الباردة الزرقة ، يحملها جسم هزيل خشبي ضامر نلعب به موجات صغيرة وسط بيه شاسع في سهل المياه الرمادية .

وتحت عينيه شط النيل ينحدر الى التفافات كثيفة محروقة الخضرة من نباتات الحلفاء والبوص ، ورفعة صغيرة موهدة مزروعة على الشط ، باعواد صغيرة من الدرة المهدلة الشواشي ، وخص صغير مكسور من الخوص والطين الجاف ، لا باب له ، وعلى الشط الاخر اهتزازات نور الصبح ، بلا صوت ، بين حيوانات غامضة اليفة فاتمة الخضرة من الانسجار اللحاء العجوز والنبات الرنية المنسقة ، طهرها بعد المسافة والضوء المائي من وحشيتها ، وروضها ، وغسل عنها صوفية الحسابات العارية ، لانت واستنكت ، في نوع من اللدونة الطفلية ، تحت نور الصبح وتراوح نفحات الخضرة وقتامة ماء النيل .

ارتفعت صرخة الفرامل فجأة ثاقبة ، كاشطية ، تنوح . لف الاوتوبيس على الشط لفة واسعة ، سريعة جدا ، ومالت الكتلة الضخمة ، في هدير المحرك الذي ينثر في دحسر وغضب معا ، واحس العجلات تحته تخرج عن حافة الاسفلت الصلب الامين وتثب ، في رجة تهد المظم ، فوق بلاط الرصيف ، وتحتك ، متشبعة ، بتراب الشط الهين القوام . واندفعت من جانبه سيارة نقل ، تركز في نقل ، وفراملها تعول أيضا في صرخة بطيئة ، واطراف حمولتها من اعواد الحديد الصديء الثاني تكاد يخترق زجاج الاوتوبيس ، وكتلة الاوتوبيس نزل على الجسر الطيني ، منعقدة بمقدمتها العريضة الى اسفل ، وندخل تحت كتف من جرف بارز ، مجوف ، عريض . الارض تحت العجلات التي تدور سريعة تلمس النجاة والحياة ، لزجة رخوة طينية لكنها تحتمل ثقلها ، حركتها الدائرية الجارحة نهيشها في استماتة ، وفسد انحسر سقف الاوتوبيس تحت الكنف الطينية الثابتة ، تخمسه فسي خشونة ولا تشمدخ مع ذلك ، ودر غيامة خاطفة من العتمة ، في المفجوة القرية من النيل ، ولم يعد في العربة الا لحظة صوت كاملة ، كأنها الابد ، من غير انفاس ، انجابت فجأة كما سقطت فجأة ، والسائق يدور والناس تهتف وتصرخ وتبيل وتترنج ، اذهلتهم المفاجأة وهبت صيحاتهم ودعواتهم الملهوفة ، ملء عيونهم تقلبات متعاقبة من الارض

والماء والاسفلت والطين المتماسك ، والسائق يغير السرعة في حمسى البحث عن الخلاص ، واليفظة الحادة ، ويضبط على البنزين ويرفع الاوتوبيس بجمره الثفيل وقونه الدافعة الى اعلى ويصعد ، وتشتت العجلات الامامية بثبات جديد في منحدر الارض المرتفعة ونزحف مندفعة الى فوق ، على ارض يهدد كل لحظة بالانهيار ولا تنهار ، ويتشمم خطم الاوتوبيس الارض المرتفعة ولكنه لا يمسا ، ينتشق منها نفس حياته ورائحه التراب ، ويشهق ، شهقة واحدة متقلبة الزفير ، يزوم في هديره المملء الصدر ، ويحرف الى اعلى ، باستماتة ، والعجلات ترتفع على ارض لا افق لها ، الى حرف السماء تتوغل صاعدة على جرف لا يسقط ولكنه لا يصل الى الامان ، في نفس اللحظة التي تدمم فيها هفعة مكتومة ويتخط السقف بالكف الترابي ، وينطبق الى تحت فوق رؤوس الناس تحت ضغط الطين الجاف ، وينفوس جرف هش من كل التراب الجامدة على الشط وتسقط الكتل الصغيرة من غير صوت ويرفع منها رشاش بطيء ، موسيقى الحركة ، لا شأن له بشيء ، وهناك ، فوق ، من بعيد ، على الافق الشاهق الارتفاع الذي لا نصل اليه العجلات في دورتها المتناسك الحرج المصمم الملهوف ، تحت صفحة السماء ، بازاء خلفية العمارات الملونة بالبنى المنطفئ والازرق الكبريتي الكابي ، هناك ، وحدها ، متميزة فاطمه الحواف ، عربة تين شوكي ، على عجلاتها الخشبية الدائرية الرفيعة الفروع ، اختاب العجلات مفرغة يبدو من خلالها زرقه السماء ، ورفيعة مشعة من المركز ، منفرجة من بؤرها المتكورة الصلبة ، في موسيقى هندسية ثابتة ، واكوام الحبوب النوكية ، عالية ، غصه بعصارتها ، نباتات عصية وكثيفة الفنى ، لا يالي ، نخديها لا رد عليه ، وبجانباها صفيحة الماء نومض بشعاع لا تطيق عيناه ان تستقرا عليه .

عندما دخل الى ميدان التحرير آتيا من اتجاه كوبري قصر النيل ، في نور الصبح العاري النقي ، وما زالت قدماء غير متوازنتين قليلا ، لا تكاد يستقران على الارض ، ووقع رأسه ليعبر الطريق ، سمع صوت النافورة لاول مرة ، واضعا في الشمس ، والمياه تسقط على الرخام المفكك المتآكل ، وحفيف التراب في اوراق الشجر الجافة .

كان الميدان ، يحيط به شوارع المسفلنة وبختره ممرات متلوية وفسحات من الخضرة الناصلة ، خاويا . ميدان في وسط بلد ريفية ، وبنائات المجمع ، والمنحف ، والعمارات العديدة ، من ناحية ، رازحة كلها ، وقصيرة ، ومفلطحة ، بهائم ضخمة كسول حول الجرن ، مسدت كتل اعدائها العريضة ودفت رؤوسها في كتلة عظامها السافطة الهامدة . ومن الناحية الاخرى احتحام الهيلتون برشافة لا حياة فيها ، سوقية جدران مصقولة حادة ملطخة بمساحات مقطوعة من الالوان الجارحة .

مياه النافورة مملو ، في غير همة ، ونقع ، متناثرة القطرات على الحوض المكسور . والماشي الترابية المنعرجة ، خالية ، عليها اوراق ممزقة يتطاير بها هواء مسف مترب . خلية الاوتوبيسات الحمراء تموج بنحل ثقيل قدر ، تن بيطء وتراحم ، لا تدور حول مركز اشعاع ، تنسرب في الشوارع من غير وجهة . اعلانات النيون حمراء زرقاء نومض ونطفئ ، تسطع باهتة في النور الجامد المحايد ، لماذا اضأوها في نور الصبح ؟ وظلال الناس الغائمة في الشمس ، تسير في غير سرعة وفي غير بطء ، مخنية ، يحسها فامات سوداء رفيعة رثة هزيلة مجوفة ، فسي وسط اشعاع رازح شامل ، تختط طريقها الى كمن الحيطان وامن الاثاث والكراسي والمكاتب والسرائر الرثة .

ومرت من امامه ، كأنما تأتي من عالم آخر ، دراجة مسرعة رشيقة يدور بها صبي جتانيبي ، ويستدير عسكري المرور ليفتح لها طريقا خاويا لامعا اسود ليس فيه غيرها ، وخلف الولد ، على السلة الحديدية المعلقة بالدراجة ، اكوام شاهقة من الازهار الانيشة المكتنزة الجسد ، طرية غضة ، يتدفق غنى الوانها في النور ، في لدونة لحم حي وثير ، ورقته ، مقطوعة ، ملفوفة الى بعضها البعض بخيوط خضراء من اعواد



تبات ، اشرفة حمالات تحز في بضاضة البياض وفسي نداوة الالوان الوردية وتحدي الحمرة اليانعة وكثافة الزرقة المليئة بالمصير ، وخطف امامه وابتمدت ، في كل مجدها الحسي . كأنها غرق لحظة في طيات جسد امرأة باذخة ، في لحظة الحرارة الاخيرة الناعمة .

كان الجرم الضخم الوديع ، يستامه الصغير على ظهره ، يأتي من يمينه ، من ناحية باب اللوق ، بين سيارات قليلة متباعدة ، تنحرف وتختفي في الشوارع الجانبية ، تتجنب الميدان ، وتنسل من تحت اللوحات الخشبية الضخمة ملصقا عليها اعلانات الويسكي والسينما الوردية المزقة الاطراف . ونراة له قبلة شرهة بذية فاخرة فاهها ، لا تتحقق ابدا ، بين وجه رجل بنفسجي كادم مخطط ، وامرأة راقدة حمراء عارية الساقين تأكل جسدها الحروف المتضخمة المتعرجة .

اقترب منه من الشارع الخلفي عند مبنى وزارة الخارجية القديم ، طويلا ، بارز الاسنان في وجه اسمر نحيف العظام ، ووقف بجانبه ، ينتظر اشارة المرور . كان الطريق مفتوحا . هادئا في قميصه الابيض المشمور الاكمام ، ذراعا مسترخيتان ، تنتهيان بأصابع مستدفة سوداء الاظفار ، في سافيه رشاقة توحى بقوة خفية ، بمقدرة خارقة على القبض والتمسك ، في قدميه حذاء نسي من قماش حال بياضه الى سمرة .

احس رغبة ان يقول شيئا فالتفت اليه ، وقال بجذ :

— لماذا لم يضربوه ؟

— لا بد ان يأكل .

— لا بد ان ناكل ، كلنا ، ونعيش .

— الجو حر .

— اول الصيف . الحر جاء مبكرا .

— سنعود بالليل لبيوتنا .

— واين بيته ؟

— لا بد ان يسير المركب . سواء كان النيل هادئا ام غير هادئ .

— سياني الليل ابدا من السفينة . هذا كل شيء .

التفت فجأة ، فراه . لا يتحرك ، قريبا منه في وسط الطريق ،

وحده .

كان ينظر الى الجرم الضخم قادما من اليمين ، بعيون عاقلة وشرسة ، يربص . دون ان تختلج فيه غفلة .

لا يصدر عنه صوت ، لسانه العريض الاحمر المحبب ، مدلى من فمه ، يبرد حي مشحون بطاقته ، ساقط من تحت الانف الضخم المفلطح ، اقدامه ثابتة لينة على الاسفلت الاسود ، جبهته المرفطة مدورة ، هابطة ، وجفناه الثقيلان ينزلان على عينيه ، كأنه نصف مغمض ، مرهق من السفر ، هادئ يعرف سيطرته ، ينتظر بثقة لحظته ، وكأنها تغلغل الهواء من حواليه ، وفرغ ، وملأته شحنة جديدة غير مرئية من القوة والتهديد .

واحس صدره يضيق . والتم غير مستببين ولكن موجع وضغط يقبض على عظام ضلوعه ، بخفة ولكن من غير ان يفلته ، ويتهدد ، وتتركز له نقطة حادة في مكان قلبه .

ما زال يخب في فسحة الميدان الواسع ، قادما اليه ، شامخا في كيانه البطيء الناسي ، بنوع من المرافقة المهتزة الثقيلة ، ينظر من عل الى الامام ، في غير مبالاة .

سمع صوت الهرير العميق الاجوف الخشن ، يتسردد ويتضخم ، وان كان ما زال في طبقة تحتية مدفونة ، ويملا سكون الميدان الذي تتناوش صمته اصدااء خافتة من نفير سيارات وصلصلة ترام بعيدة ، وحفيف النافورة .

سوف يشب الآن ، وينفض عليه بمخالبه المشرقة الثاقبة المزعجة ، وسوف نسقط كتلته المدمرة بهجوم مندفع لا يوقفه شيء ، بحيوية خاطفة

لا راد عليها ، وينطلق الزئير في نشوة الهجوم ، ونشب الانياب المديبة في المنق الطويل . سوف يختلط الخوار المزعج الشاكي الاجش ، بزمجرة النهش والتمزيق المتقطرة دما . ويسقط الجرم الشاهق على الاسفلت ، تحت دفعة الوثبة المنفضة عليه . ولكن تشبث به ، لا تفلته ، السيقان القوية القصيرة الغابضة بكلاياتها العظيمة النافذة الى مخالب الحياة بحساسيتها النابضة الخافية التي لا منعة فيها .

سوف تصطدم السيقان والاذرع والضلوع ، ويصطدع الاجسام ، وترتطم اعمدة العظام ، بلا عقل ، في شراة الخطف والهش ، فسي النظام التخطيط والتحامد ، في تصميم الكسر والهضم ، يبين تهشم حجارة الحياة المنفوضة ، وضجيج الاحشاء المكنونة مكشوفة فجأة للنور القاتل ، بين صرخة النصر والقتل وحشجة التشبث بالهواء الواهب الحياة .

كان ينهج ، وهو يصطدم بالناس ، ويهتفون به ، يمرق بيسن السيارات وعربات الكارو المزاحمة ، ويلاحقه الشتائم والتوجعات الساخرة ، ويهبط سلالم متربة بين جدران ضيقة متربة ، وتصغر خلفه عساكر البرود ، وتنحرف الدراجات عنه وهي تفرع اجراسها دون توقف ، ويتراجع الناس امامه وهم يشورون بأيديهم ويزعقون به .

كان قد رآه . التقى به ، وحده . وفي قلب الميدان .

وعرف الآن ماذا يمكن ان يحدث . ما يحدث بالفعل . وهو ايضا لن يقول لاحد ابدا .

لكنه عرف ايضا ماذا عليه ان يفعل ، منذ الآن . عرف بقلب راجف قلق . ما يجب ان يفعل ، هل يستطيعه ؟ هل يستطيع ان يفوم بالمهمة التي قراها في العينين العاقلتين المترسيتين ؟

كيف وصل الى القوية ؟ لم يكن في ذهنه الا صور متعاقبة خاطفة من التراموايات والناس ، من الزحمة والعربات ، في مطاردة اقلت من قبضاتها المفاجئة المتهددة ، من صرخاتها وعجلانها القاسية . انفاسه تقتلع من صدره اقتلاعا . لن يعود سافا ، بعد قليل ، بقويان على احتماله والاندفاع به ، جريا . الارض تشدهما اليها ، وصدره شفق ضيق جارح . لكن ذهنه هادئ ، في بؤرة ثابتة من حرارة ساطعة ، يمد عدته لصراع لا يعرف اين يحدث ، ولا كيف يخرج منه ، ولكنه يعرف انه سيذهب اليه ، طائعا او برغمه ، ويخور قلبه عندما يطوف بذهنه نتائجه ، لا يسلم ابدا بها ، ولكنه يعرف انها محتومة وضرورية ، ايسا كانت . ويعرف انه ، طائعا او برغمه ، سيخوض غمره .

العينان القاسيتان تنظران اليه ، من عمق شفاف اجنبي عنه ، ما زالتا معاديتين . ولا رد عنده .

كان مسندا ظهره الى الكرسي غير المريح ، يرفع رأسه الى العائظ القديم ، وضلف الشبابيك السوداء . كان الحمام يدخل ويخرج ، برشافة بطيئة هادئة ، من اقفاص الجريد التي يحيط بها اوراق اللبلاب ، فوق جدار القهوة البلدي . وقد صفت الكرسي في مفرق الطريق على الارض المفروشة بالرمل المبلول . وفدة الظهر صد خفتها الظلال المتراوحة على تعريشة العنب الممدودة ، سقفا اخضر مثقوبا في ارابيسك غير منتظم ، فوق الشارع ، على اعمدة خشبية رفيعة حائلة الاغبرار . وجاء الصبي بابريق الشاي المعدني الصغير الازرق المدور ، لم يعد يرى مثل هذا الابريق كثيرا . يذكره من طفولته . كان ابريقه هو ، لا أحد آخر يشرب منه الشاي . شاي طازة جديد ، وكوب سخن لثمة مساء سخن ، وملعقة صفيح غارقة فيه ، وسكر في منفضة سجاجير زجاجية مصلعة . هذه قهوة نظيفة ، معتنى بها ، حسنة الاصاذه .

— أهلا وسهلا . شرفت مطرح يا فتدي .

— أهلا بك . الله يشرف مقدارك .

— نورت القوية .

— منورة بكم وبالجدعان .

— رايح القلعة ان شاء الله ؟ خان الخليلي ؟

- تقول حدث شيء ؟
- أي شيء ؟
- أبدا . مجرد سؤال .
- حصل خير .

كان يصعد الى الحارة من سلام ضيفة حجرية متهمة ، ملبسة بطبقة قديمة من التراب . وجر قدميه في بركة صغيرة موحلة من ماء غسيل تشربه الارض . وهر من تحت شرفة خشبية مائلة مهجورة ، تكاد تسقط من بين احجار مكومة في دور علوي مهدود . وعبر امام بقال مظلم مدفون تنزل اليه سلمة الى الداخل ، وامامه صندوق كوكا كولا احمر مقرر الطلاء . وصمتت النساء لحظة ، وهو يمر ، جالسات على العتبات المتربة يرصعن ويشترن بصوت عال مراح ممدود ، في فصصان نوم مقورة الفتحة واسعة باهتة . ذراعان ناعمتان تلقيان بماء وراه ، من حلة كبيرة . وجه امرأة ، كأنها طفلة ، لكنه نسائي ، معابث ، غص ، ساخر ، مشمت الشعر تحت المدورة التي تنتهي بكريات صغيرة مهتزة ملونة . ولد يقعي في وسط الحارة ، في طريق الداهبين الآيبين ، وقد رفع جلابيته النظيفة حتى وسطه ، واستغرقه الجهد المستعوز الذي تركز فيه كل جسمه ، باستمتاع ، ورفع اليه عينين مستظلمتين ، غائبتين ، وجهه محتقن باندم والجهد المريح . ودار حول الخرابسة الفائرة الارض ، من وراء كوم تراب عال هبت عليه منه رائحة العطن والبراز والصفيح الصديء والارض التي ينتقع فيها الماء ، على مهل . هدد بيوت قديمة . وراه علب الطوب الملونة بالوانها الفاقعة ، قسدت اخذت منذ الآن ترث وتشفق شقوفا رقيقة متعرجة سوداء .

أين يجده ؟ كيف يمكن ان يجده ؟ قال له انه في كل مكان ، في الميدان ، في حواري الحلمية ، في شوارع شبيرا ، تحت المتحف الزراعي ، قال له في ساحاب مصر الجديدة ، وفي الصاغة ، في اغوار القورية ، نعم جنب الجيزة ، في جنيئة الحيوانات ايضا ، مفعلا عليه داخل الفصص وخارجه ، ايضا ، قال له عند الساعة في سليمان باشا ، وعند السفارات في العجوزة ، والزمالك وفي الازهر ، قرب فراية الامسام ، وعلى ابلو في اعباسيه ، قال له في كل مكان . الناس لا يعرفون ، خطوه بخطوهم ، رجله على رجلهم ، انفاسه في صدورهم الشرسة ونبضه هو نبض قلوبهم المخطومة . لا نفهم ؟ قال له انه يدخل الشارع - كل شارع - بانقدام واثقة تعرف انها تملك الشارع ، كل شارع . قال له باعين حنون قابضه ، يحضن الناس ، سافاه الاماميتان عليهما شعر ناعم وملبد يروح منه رائحة الحيوان الوحشي الحريفة الزاعمة ، شممنها ، قال له ، انفاسه زخمة بخراء ، ولكنك ، تعرف ، بحبها ، وتنشعها ويجد فيها طعاما نريده . قال له يجد الاشلاء فيما بعد ، برمية على التراب ، او على الاسفلت ، يرفعها عساكر المرور ويضعونها على الرصيف ، كلمه عيس ، ويفطونها بورقين مفرودين من « الاهرام » ، او « الاخبار » ، قال له الناس يلقي بصنيحة ماء على الدم السذي يسود لونه سريعا ، او يرشونه بقليل من الرمل او التراب ، وعجلات السيارات على اي حال سرعان ما يمحو كل اثر . قال له ان قطعنا صغيرة ملونة من ملابس الاطفال ، ممزقة ، يطير بها الهواء احيانا ، ويلفها الناس ويرمونها على جنب وتضيع ، بين فتر الترمس واللب وورق كراسات التلاميذ الممزق . قال له ينسل من تحت البوابات المنيفة ، بين دكاكين الاحذية ، وشوالات العطارين التي تنفث روائح النوايسل والبهارات ، يحتك احيانا باكوام الذرة المفلقة بخضرنها ، وتهتر عربات الترمس والذرة المشوي من صدمة جسمه بها ، على شط النيل ، بين المتنزهين والجالسين على العشب الناصل . قال له الناس لا تسرع ولا تجري ولا شيء ، قال له صرير صدره ، وزحيره ، يتردد احيانا ، كأنه من الداخل ، حيث لا يوجد في الشارع الا ضجيج المسرور ، كزير اجوف يتذبذب داخل اسطوانة القفص الصدري الوثيق ، ويلتفتون فلا يرون شيئا ، هزير عميق به حشرة طبيعية منتظمة ، ثابتة الايقاع . قال له ضربة واحدة تجعل الرأس المبتور ، فاغرا عينيه ، صامتا ، يسقط بصدمة مكتومة على ارض الشارع ، وتتحاشاه السيارات قليلا وتنفت الحمير

- أبدا والله . مشاغل .
- ربنا يعين .
- سمعت الاخبار ؟ ماذا حدث في الميدان ؟
- هل حدث شيء في الميدان ؟
- أنا اسألك ماذا حدث في الميدان ؟
- ماذا تريد ان يحدث في الميدان ؟
- الساعة عشرة الصبح ؟
- ماذا يمكن ان تفعل ؟ لا بد ان يمر الواحد من الميدان ، فسي

الصبح او المساء .  
كان الرجل يستمع الى الحديث . وقف على الناحية القريبة ، بينما هو يقلب الماء الساخن بسرعة ، يديره في الكوب ليظهره - اليس هذا هو المفروض ان يفعل ؟ - وعندما القى بالماء بعيدا عنه الى الارض المروشة بالرمل ، كان الرجل ينظر اليه ، دون ابتسام ، عارفا . وجهه الداكن مفلق ، عيناه مدفونتان ، ليس فيهما مكان للرحمة . عظامه متينة ، فيما يلوح ، تحت القميص الرمادي المفتوح خارج البنطلون الاسود المكوبي . فمه المكنتز ، بشفتيه السوداوين تقريبا ، الشهوانيتين ، كأنه على وشك الابتسام . لم يتسم .

- هل حدث شيء ؟
- كأنما حياته نفسها تنوقف على رد من الرجل .
- انفضل الشاي .
- آه . الشاي . الشاي هنا عظيم .
- اصيب احد ؟
- لماذا ؟
- في الميدان .
- الانسان دائما مصاب .
- لا . لا . أبدا .

سقط نور الشمس ، مخففا ، من بين اغصان التعريشة ، على الوجه الداكن . هل هي ابتسامة ؟ ام لعب الضوء بعينيها ؟ رشف من الشاي ، ما زال سخنا ، وضع الكوب ، على رخامة المائدة المدورة ، ببطء .

ولم يرفع بصره من الارض .  
على الرمل المبلول المسوى ، واضحة ، فاطمة الوضوح ، آثار اقدام اربعة ، مفلطحة ، غاصت في لدونه الرمل من ثقل كتلة الجسم العريض ، تنتهي كل قدم بغرز عميقة في الارض ، مدببة الفور . المخالب المقوسة . على بعد خطوتين من عينيه .

وظلال الاوراق ترنن بين استدارات الضوء الصغيرة المهتزة ، جاءت اصوات خطو ودق معدني بعيد - دكان سيالك ، او ميكانيكي سيارات ، سروجي على الأرجح ، لا بد انه سروجي سيارات ، السروجية لا تحتاج مهنتهم الى خبط ودق ، مبيض نحاس ، نعم ، او صائغ ، ربما ، او بيع البسبوسة تحت المذبة المنيفة ، امام منصة حلواه اللينة الندية بالمسل السريعة العطب جنب احجار الجامع السوداء الالعية . وارتفع زقاء ديك ، طويل ، في همود الظهر المبهج ، ينادي الفجر . وتكرر صياح الديك في السكون ، مرة أخرى ، ومرة . لم يرد عليه نداء آخر . وحنسة هذا النداء لا تطاق . كل شيء يفمره سلام . وصمت . القهوجي على النصبة ، في الداخل المعتسم الرطيب ، يفسل الاكواب ويضع الصواني الصفراء التي تقطر ماء بعضها فوق البعض لها قرعة نحاسية مكتومة الصدى ، مبتورة .

- حصل لنا المشرف
- الله يشرف مقدارك .
- من الناحية ؟
- أبدا والله . مررت من هنا مجرد مرور .
- قلتم تاخذ شاي ؟
- شاي عظيم .
- اهلا وسهلا .

التي تجر عربات الكارو ، في رعب مفاجأ ، ثم تشتد الزحمة من جديد ، وتفلق الثفرة في المرور ، ولا يدري احد ، ولا يهتم احد حقاً ما اذا كانت القرعة الخفيفة الوزن ، النافذة في عراء الشوارع وصخبها ، جاءت من المعظام المنهشمة ، او من فرقة غازات العادم في السيارات ، او من خبط الابواب التي تصططق ، قال له احياناً يجد الاولاد على الرصيف ، اسناناً منزوعة عليها تراب قليل ، فينظفونها ويلعبون بها يساً شمس يا شمس ، خدي سن الحمصار وهاتي سن العروسة ، يساً شمس يا شمس ، خدي سن العريس وهاتي سن الجاموسة ، قال له زمجرته احياناً ترتفع في وسط النهار ، توقف كل شيء ، فسي دائرة ضيقة ، لحظة من زمن ، وتخرس كل شيء ، ويتكرر الزئير المحتشد بالخوف والتهديد مما ، ولا ينظر الناس الى بعضهم البعض ، ينصتون لحظة ، برغمهم ، كانهم لا يصدقون ، الى الصوت المزعج المروع معاً ، ترتطم اصداؤه ، في لحظة الصمت والانكار ، بين الجدران والنوافذ ولوحات الاعلانات ، في قلب الميادين ، او في السكك المسدودة ، وتسمع احياناً اصوات الغلف والابواب الحديدية امام الدكاكين والواجهات تنزل بسرعة ، وابواب الشرفات تصططق ، ولكنه بفقد ذلك يعود فيسير ، بخطواته التي لا صوت لها ، مركب بطيء رشيق ضخم الجوزم على النيل ، تتوج اشعة جسمه ، بقسوة ومعرفة ، وسط الناس الذين يعبرون اشارة المرور ، لا ينظرون اليه ، ولا يرونه ايضاً ، يشب ، فسي خفة ، بين انوار الاتوبيسات الحمراء المترتبة ، تنحرف له قليلاً ، وتبطيء ، لتتيح له ان يعابها ، مرحاً ، شبعان . قال له خشخشة مغالبه تسمع احياناً ، في الليل ، على ابواب الشقق النائمة ، ويستيقظ رب البيت ، فجأة ، على الصوت ، ويظن انه يحلم ، ويرفع رأسه قليلاً من المخدة ، ويعبس انفاسه ، ينصت ويترقب ، قال له انه يعرف ، انه عرف . قال له صحيح .

في كل خلجة منه حس مهدد قريب بهذا العناق الاخير ، عندما تطبق عليه السيقان الشعراء الملتفة ، في حنائها المصمم الخام ، قاسية تؤدي واجباً لذلك قسوتها ضرورية ، تسكه بمخدرات الاقدام الناعمة المفلطحة ، مغالبها العادة مغمدة في جرابها ، وتغمره الرائحة الحيوانية الزخمة التي لا فرار منها ، الرائحة الخصيبة الكثيفة كثافة جسم يتحلل وتنسكب الى الخارج عصاراته الطازجة في اول لحظات الفساد الاخير ، ويلصق جسمه ، في قبضة كاملة الاحاطة ، بعضلات الصدر العريض ، تزخر فيه انفاس متضخمة الايقاع ، هادئة ، ويرتفع الكريسر الاجش يملأ العالم ، وتسطع الرائحة اللبدة الثقيلة تسد كل شيء ، للمرة الاخيرة ، في حزن يضغط تلك الصفطة الرحيمة المهشمة النهائية التي يظلم فيها كل شيء .

ومواكب الناس تمر به ، في باب العديد ، كل الى وجهته ، في وحدتهم واندامهم معاً ، ماذا يفعلون ؟ هذه الوجوه التي لكم ، منحوتة ، مقلعة ، متبجعة ومضغوطة ، عرتها الوحشة والقسوة وجففتها ، شققها العرق وخط فيها الالم والشبق اخاديد لا تمحي ، هبت عليها وفتتها اعاصير الشهوات والامال الامرة ، وانها كادت التحقق والاحباط معاً ، كلها لا تفي بشيء وترك الجوع متقدماً لا ينطفئ ، عطشانة دائماً ، وبابسة ، ذابلة ، متظولة ، مسحوفة ، غضة ، متهدلة ، مشدودة في ابناء الصبا ، فتوة النضج ، اشرافة خائفة تمتلئ بمدى بالبحر المتلفظ وتفص بالتجشؤ العفن ، هذه الميسون الطاردة ، والمختبئة ، والمتربصة ، والمفتحة ، والجامدة ، ارواح محبوسة في حفر قبورها ، تتواكب وتخمش وتنبح وتزار وتكرز بصحك الضباب ، من غير صوت ، ارواح تنادي ، بصوت مكتوم . تنويعات شائنة على اصل بسيط وجليل قائم عند اساس صخر الجسم الذي يتحات ويسقط عنه فتات الحجر لتترك مسوخ النقوش المعراة ، طبقة بعد طبقة . ماذا يفعلون ؟ الى اين يذهبون ؟

الوحش الذي يسكن قاع قلبي يرتفع به مياه حب غير مفهوم وغير مطلوب ، ثم تتهدم الامواج . قال له ان الركب لا بد ان يسير . ايسن سفينتي ؟ قال له ان الصيف جاء مبكراً هذا العام واننا بالليل سنعود الى بيوتنا ، وننام . قال له ماذا تريد ان يحدث ، كلنا لا بد ان نمر من الميدان .

عندما عبر الشارع امام سينما مترو ، دخل الممر الضيق ، بين الحيطان المرتفعة المعتمة . اوراق الشارع ونفاياته النظيفة الجافة قد كنست وجمعت في كومة صغيرة غير منتظمة ، جنب الرصيف ، على البلاط القبر القديم . ومر بذهنه انه لم ينزل قط ، ولم يصعد قط ، مثل هذه السلام العازونية الحديدية التي تدور وتدور مرتفعة السى ظلمة فوقية غامضة الى سطوح حادة لا منفذ فيها ، في المقرب البرونزي الصديء القاتم الخضرة . كانت قدماء ، من التهب والقياب ، تختطن به طريقاً غير مستقيم ، واصطدام كتفه بصناديق الخشب المبقورة الجوانب الموضوعة في اكوام قلعة حرجة تهدد بالانهيار . وكانت الدكك الخشبية على الابواب ، فارغة لا يجلس عليها احد ، لامعة مصقولة مجوفة في وسطها قليلاً من طول جلسة اجيال متعاقبة من البوابين المنسيين .

كانت تجلس على الارض ، ترضع ابنها ، صعيدية ، سوداء ، مجمدة وجافة ، تنحني عليه بلا اهتمام ، في حركة حنان لا يطاق ، لا يبرر شيئاً ولا يبرره شيء ، ندي صغير دائن متهدل ، مشقق بالفصوص الذابلة ، وطريقاً مع ذلك يحمل عصارته ، حقيبة لحمية ملانة مقددة الجلد ترتطم بعظم الصدر ويمصها الغم الشره دون هواة ، انثى حيوانية هزيلة ولكن عينها تلمعان لمة غير حيوانية ، من طول تمريرة لشمس صراع لا راحة فيه ، من جفاف انتزاع المطاء من بشر فضلة ، وبأس الاقتراب والابتعاد ، بلا نهاية ، من الاشباع الذي يعد وينكث وعده ، وينسى ويعود ، في تكرار فقد كل نصارة وكل جدة . يرتفع بجانبها قفص جريد انكشفت اضلاع الخوص الرفيعة فيه ، متخالدة ومصلوبة فسي رقتها ، لا تنهوى ، مفروشة عليه بضع صحف يومية ، وكتساب « الشعب » بعناوين كوفية وصورة مثذنة سامقة ، اصفرت جلدته وتلوت اطرافها من الهواء السخن . وجهها الاسود المتهمم مقبى بصبر آخر ، والولد على حجرها ، مفرقة تبدو لا اهمية لها ، يتشبث ، سمكة على حافة شط جاف به ماء قليل ، يدفع بساقيه وقديمه .

اقول لك سيدتي ، حيي ، امي . سخف هشي مثير للضحك . اقول لك انني اعتذر ، انني آسف ، وحزين . عبت . لست اقول لك شيئاً ، ولا استطيع . ما اخص هذه الدموع التي لا تريد - مع ذلك - ان تنسكب . لست اعرفك ، يا امي ، لا شأن لك بـسي ، لا شيء يعمل بيننا ، كل دعوى اخرى باطلة . قال له الوحش سفينة تبحر بنا فسي مياه مجهولة . والعالم وحش ، والالم . ولا هذا ايضاً . لا .

كان يمشي ، في آخر نور المساء ، في طريقه الخاوي الذي تحيط به الاشجار ، لا ينتهي ، موحشاً ، ليس فيه شيء ، على الرصيف وتحت يرك جافة من الحبوب الصفراء الدقيقة التي تسقط من اشجار الكازورينا في الصيف ، يهب بها هواء اول الليل فتطير وتحط على اسفلت الطريق . مصابيح الشارع مضيئة زرقاء فسي ضوء السماء الاخير ، كرات زجاجية تشع بنور لا جدوى فيه ، وهو يسير ، نائماً ، مقبض العينين ، في ارهاق كامل وصل به الى حدود الحلم ، في غيبة لا يوجد فيها الا جسمه ، وحش مهسود ، يمضي دون ارادة ، دون مغالب ، دون عقبة ، دون وصول ، بلا انتهاء . يحس السيارات تمرق من على جانبيه ، في حلمه ، صامتة ، اصواتها خافتة ومتمكنة فسي قوتها ، يحس الناس على الرصيف غرياء واخوة ، يامن لهم ، ظللاً قائمة في نور وعيه الداخلي الخافت ، عاكفين على طريقهم ، دون توقف ، ودون اسراع .

نداء يهتف به :

- ادوار .. ادوار ..

الصوت في هدوء الشارع يأتيه في الحلم ايضاً . حلم فسيح معتم ، الصوت نافورة تنشق بين جدران كثيفة ، يرتطم ماؤها بالحجر الصلب القديم ، ويسقط .

أهو نداء باسمه في الليل ؟ لا ، ليس هو . اسمه غريب عنه ، ما صلته به ؟ والصوت غريب .

ودون ان يفتح عينيه ، كان يبدو له ان البيت بعيد .

ادوار الخراط

القاهرة

# العودة

رياح الثلج لما اشعلت في السهل لم تحرق ..  
 .. سوى الاشجار  
 مضت اعوامنا يا قبلة الميلاد اشجارا جليديه  
 بلا ورق بلا ازهار  
 واعواما بلا تذكارات  
 فكل رسائلي كتبت ولم ترسل  
 نسيت بانها في الجيب لم اكتب على المظروف عنوانا  
 ..  
 رايت نشيدنا المعبود بين صحائف الاوراق ..  
 .. اشلاء من الكلمات محتضره  
 يغطيها تراب الليلة الحمراء  
 .. تعصرها رياح الساعة القدره  
 واغفى فوقها النسيان اطنانا من الحسره  
 ..  
 حبست الدمع لم اذرفه ملتاغا ولكني ..  
 .. نذرت الشمس ان عادت يضيء شعاعها السارى  
 ويفغو فوق اعيننا  
 ويرسم تحت ارجلنا ..  
 .. ظلال الوجه فياضا ومبتسما  
 نذرت الشمس امنحها حصاد العوده الزاهي  
 فعند غروبها الدامي تواعدنا  
 وتشهد عرشة بالكف ما زالت تعاودنا  
 بانا قد تواعدنا ..  
 .. مواعيدا مواعيدا  
 ..  
 يقال بان منزلنا بنيناه  
 فرشناه  
 وزينا جوانبه بالوان  
 وان حكاية الذئب الذي يعوي ..  
 .. يخيف دجاج قريتنا قتلناه  
 وان بارضنا الاخرى زرنا اجود الاشجار  
 من الليمون والتفاح والبرقوق والازهار  
 ..  
 اتيت اليك مبتهلا وظلماتنا وخجلانا  
 اتيت اليك موثوقا وعريانا

وبين جوانحي فيض من الحب الذي كانا  
 واغنية تمور بداخلي شوقا  
 واصوات تقربني  
 تباعدني  
 وتقتلني .. تراودني المسافات  
 وتبذر نبتها المسموم اعشابا من الخوف  
 تسد منافذ الرؤيا ..  
 .. جحيم الشك والعودة  
 \* \* \*  
 لبست ملابس الترحال لم اخف ..  
 .. يريق الوشم والصورة ..  
 .. مدلاه على صدري  
 اتيت اليك قبل قيامة الفجر  
 ..  
 وحين اتيت كان الليل مصلوبا على الابواب  
 طرقت الباب لم يفتح  
 رجعت لبابنا الخلفي لم يفتح  
 وجاء الصوت عبر الحائط الطيني انكرني  
 وطاردني  
 « ازقتنا محرمه ولحم نسائنا عريان  
 فقف يا ايها المفتون عند الشاطئ الآخر  
 ولا تنبش قبور الصمت والاحزان  
 ودعنا في تسترنا بلا اسم بلا عنوان  
 ازقتنا محرمه ولحم نسائنا عريان »  
 ..  
 نزلت السوق عل توهج الذكرى يجفف ابحر النسيان ..  
 .. عل ضراة الكلمات تنجيننا من الموت  
 وجدت السوق غير السوق ..  
 .. اصواتا بلا نغم ، فناء دونما اركان  
 وآلاف الاطفال ترضع من حليب الذعر والطوفان ..  
 .. ترمقني عيون الناس عبر جحيمها المكنون بالشك  
 ..  
 دثار الصدر مزقناه بان الوشم والصورة ..  
 .. مدلاة على صدري  
 اتيت اليك قبل قيامة الفجر  
 دمياط - الجمهورية العربية المتحدة

انيس احمد البياع

# سراج طهر الى الحظيرة

## ١ - المشنقة

حنجرتي مزرعة الحروف  
تنبت شيطانية ..  
عواسجا تسد مجرى الماء  
حنجرتي مزرعة النايات والدفوف  
تصرخ فيها رئة جوفاء  
ويورق اللهاث عود مشنقه ،  
تعصرني ..  
تعصرني ..  
لكنني ، ادمنت خمر الموت  
وبعت في خمارة الصمت حروف الموت  
اموت الف مرة في نايتها الهزيل  
اسكر اذ اموت في حنجرتي ..  
في صوت  
اموت ، ..

تقرع الطبول ، تهزج المزهرة :  
مات فدى ، ..  
ويورق الزيف حروفا ويفر الموت

## ٢ - الرفض

( ليت للبراق عينا ) ..  
ليت ليت  
واذا البراق ميت  
عبثا لن تنبت الصرخة في آذان ميت :  
ليت أنا في حزيان - فعلنا وتركنا - ..  
ليت أنا ..

ليت ليت  
ونسجنا ( الليت ) جفنا للعيون المطفأه  
وانكأنا - حزما - فوق مخدات السنين  
والسباخ امتصت النهر الحزين  
ورفضنا ..  
ورفضنا ..

ورفضنا  
كلما عاد حزيان صفيق الزيف عدنا ..  
نمضغ الشوك ونبكي ..  
رافضين  
واذا - سيرك - وحشد محقق ..  
بحواة رافضين .

## ٣ - جنازة الاحزان

حمحمت تعبي خيول المعتصم  
وكبت في درب - ايلياء (١) - وجناء (٢) - عمر  
وتلوتى - في فدائي - صلاح الدين شوطا ..  
وانتحر  
وركعنا الحزن في البيدر قشا  
وحملنا القى الاعين مصلوبا على الاجفان نعشا  
كلما هبت رياح النار اوقدنا الجباه  
وتلونا لحريق الارض والروح الصلاه  
وتكحلنا بماء المعبد القدس الغريق  
ولعنا - الارض - مولود السفاح ..  
وشربناها خمورا ..  
وارتديناها مسوحا ..  
وعقرناها نذورا للخطيئه  
ولعنا الموت والانسان والدهر ..  
لعنا

اين ؟ من ؟ كيف ؟ ..

جننا

وركبنا في خضم القحط - كاللعنات - سفنا  
وتضج الريح :

- ملعونون -

غبنا ..

في كهوف الدم والحق ، قدحنا الاعين التعبى  
قناديل ..

بحثنا عن شراع المغفره  
ذلك الشاطيء نجم ارق الليل ، مهاجر

شابت الايدي مجاذيف ..

وضم الموج شوق الاشعه

آه يا شاطيء الخطيئه

قدسي فيك وملبون فدائي مسيح

نسجوا الاعراق امراس شراع المغفره

وسياتون نشاوى بالقرايين اليك

فأئل ركب الهوى العائد - توآبا - ذراعيك ..

وهيىء ..

مرفأ للزورق الفادي - وسيان - ..

شغاف القلب او حضن القبور المقفره

الموصل ( العراق )

ذو النون الاطرقجي

# عينانا في ديوان الله

بقلم الدكتور كمال نشأت

(( تتيانا الكساندرفنا ))

كان خريفا احمر منذ سنين خمس  
يطفح غصنا ، ناعم كالهمس  
حين التقت ميوننا  
وامتزجت شفاهنا  
للمرة الاولى  
عبر غصون الشوح ، في حديقة المعهد ، كان الشوح مبلولا  
في اخر الدرس انسللنا دون ان ندري  
ودون ان نحفل في امر  
ولم تكن نعرف ايانا  
ومن انت او من انا ؟  
وكل ما نعرفه اننا ...  
كان خريفا ... آه تتيانا  
حين يدور الثلج في الضوء ، ويصحو الشجر النائم  
تنفث الريح على السطوح مثل النعم الناعم  
وتعقب الفرفة بالتبغ وبالكتب  
اسمع من ينقر فوق الباب ، يأتي مسبل الهدب :  
الشعر المحلول منذ برهة ينصب كالجدول  
والشفة السفلى التي تمتد مثل الفصن الثقيل

تلتهم الوجه كما تلتهم النيران  
هشيم عشب .. مهمل .. مهمل  
الشفة الهائلة العمياء مثل الزمان  
في آخر المقهى انزونا ، مرة في الشتاء  
الفالس يدعونا فما نسمع دعواه  
البونش حتى آخر السهرة ما امتدت يد تطرق منفاه  
كانت يدي ترق في كفك ، تخبو مثلما الوريقة الصفراء  
وأورقت حديقة المعهد واصفرت مرارا مرار  
ومثلها اوراق واصفر فؤادنا  
ولم نعد نعرف ايانا  
من انت او من انا  
وكل ما نعرفه اننا ..  
وكان صيفا .. آه تتيانا  
في اول الدرس التقت ، من غير ان نعلم ، عينانا  
ودون ان نحفل في امر  
في آخر الدرس انسللنا دون ان ندري  
وامتزجت شفاهنا  
للمرة الاخيرة  
عبر غصون الشوح ، كان الشوح مبتلا ، ندى الشمس  
وكان صيفا اخضر بعد سنين خمس

ان هذه التفاصيل الصغيرة العادية في مظهرها الواقعي ذات  
ايحاء قوي وتصوير مرهف حينما تتداخل لتكون اللوحة الكاملة  
لتجربة الشاعر .. وقد يظن ظان ان ذكر هذه التفاصيل الصغيرة  
امر سهل او هو شيء اقرب الى الفوتوغرافية ، فالفرق بين السرد  
السطحي والتصوير الفوتوغرافي عند شاعر تعوزه الموهبة الحقة وبين  
اختيار هذه التفاصيل الموحية الدالة عند شاعر موهوب فرق كبير  
استفاض فيه الحديث .

يقول فكتور هيجو ( ان الالهام هو بمثابة الطائر الذي يخرج من  
البيضة ، فلو لم يتم احتضان البيضة والرفاد عليها لما افرخت وخرج  
منها الطائر .. ) .

ان عملية الاختزان وتمثل التجارب السابقة وتأملها عملية  
سابقة للخلق الفني ، وفي لحظة الخلق يتم لا شعوريا انتقاء العناصر

ان قصة الرجل والمرأة على قدمها ، تظل جديدة ابدا كتجربة  
حية للشعراء ، لا يمل الناس قراءتها او سماعها على الرغم من جودها  
الواحد وتكرار التعبير عنها . ولعل الذي يكسبها عمقها المتجدد  
هو اختلاف طعمها ورائحتها من شاعر الى شاعر . وها هي قصيدة  
حسب الشيخ جعفر تؤكد هذه القضية كما تؤكد في نفس الوقت  
ان الشعر الجيد هو الشعر الاقرب الى الواقع والمبر عنه في صدق  
وحذق والهام . ان صدق التجربة يمنح القصيدة ملامحها الواقعية  
القوية التي تعطي القصيدة ارضيتها المميزة .. ونحن عبر قصيدة  
( تتيانا الكساندرفنا ) نتابع القصة البشرية الجميلة ابتداء من صدفه  
اللقاء في حجرة الدرس الى اللقاء ( عبر غصون الشوح في حديقة  
المعهد ) الى الفرفة المايقة بالتبغ ورائحة الكتب الى جلسة المقهى  
والفالس يدعو العاشقين الخ ..



## اللزامة لبنيان القصيدة ..

وتبدأ الزيارات في الغرفة العابقة برائحة التبغ والكتب ، وتتناهى في كل لقاء بشفتها التي ( تمتد مثل الفصن المثقل ) لتلهم وجهه التهام النار للهشيم كما يقول ... حتى اذا كانا في احد المقاهي جلسا دون ان يقوموا للرقص وكانت يده في يدها ( كانت يدي ترقق في كفك ) ، وينتقل الشاعر نقلة طريفة حاذقة ، فهو يريد ان يعرفنا ان العلاقة قد استمرت سنين عديدة ، ولذلك لجأ الى الإيحاء عن طريق نداعي المعاني .. فحينما قال ان كفه رقدت في كفها كوريقة صفراء ، كانت لفظة ( صفراء ) الجسر الذي عبر عليه السى تأكيد مرور السنين على علاقتهما :

كانت يدي ترقق في كفك  
تخبو مثلما الوريقة الصفراء  
وأورقت حديقة المعهد  
وأصفرت مرارا .. مرار  
ومثلها أورق وأصفر فؤادانا

وهكذا عبر التقاء ( الأصفرار ) في صور مختلفة ربط اللون بينهما استطاع الشاعر ان ينقل إلينا فكرة مرور زمن طويل على حبه لتتناهى . ان ميزة التصوير الوحي التي نلمسها في هذه القصيدة تنضج في تصوير جوين .. الاول هو الجو ( الخارجي ) ففي الصباح ( يدور الثلج في الضوء ويصحو الشجر النائم ) والريح « تنفث » فوق السطح مثل « النغم الناعم » ، وبعد هذه المقدمة المصورة لصحوة الحياة ممثلة في الشجر الذي استيقظ وفي الضوء الذي يدور في الثلج وفي الريح التي هدأت حتى أصبحت تمر كالنغم الناعم ، ينتقل الى تصوير الجو ( الداخلي ) .. جو الغرفة التي تعبق برائحة التبغ والكتب . ومعنى ذلك ان الشاعر قد استيقظ مع الحياة المستيقظة خارج الغرفة وبدأ يدخل .. وهنا .. بعد هذه المقدمة المصورة للجوين الخارجي والداخلي وجوهرهما الواحد وهو ( اليقظة ) تم تصوير المشهد الذي سيتحقق فيه اللقاء بعد .. !

« اسمع من ينقر فوق الباب »

وتدخل « تينا » التي نستطيع ان نستشف بعض ملامحها المادية والنفسية عبر أبيات القصيدة ، فنعرف انها كشاعرها يقطعة الحسن ، فواره بالحياة ، فشفتها السفلى « تمتد كالفصن المثقل » وهي صورة دالة على هذه اليقظة .

الا ان القصة يجب ان تكون لها نهاية مثل اية قصة من قصص الحياة .. فبعد ان وصف الشاعر اول العلاقة فكسان ان « امتزجت شفافنا للمرة الاولى عبر غصون الشوح في حديقة المعهد - كان الشوح مبلولا » رجع الشاعر ليسدل ستار القصة بقوله ( وامتزجت شفافنا للمرة الاخيرة عبر غصون الشوح ، كان الشوح مبلولا ، ندى الشمس ) .

لقد كان شجر الشوح ( مبلولا ) في اول لقاء ، ولكنه اصبح في اللقاء الأخير ( مبتلا ندى الشمس ) .. هناك اضافة اذن هي ( ندى الشمس ) .. الشمس التي ستجفف البلب رمزا لانتهاء العلاقة التي يلعب فيها شجر الشوح نقطة الابتداء والانتهاء .

ان حسب الشيخ جعفر يهيىء للقصيدة مناخا الخاص عبر اسلوب يعتمد على ابتداء شخصي في التصوير والتعبير شأن الشاعر الموهوب ، وهو من الدقة الى حد انتقاء اللفظ الدال بمعناه وظلاله وإيقاعه ..

مثل « تنفث الريح على السطوح مثل النغم الناعم » فالفعل تنفث أكثر إيحاء بمعناه وجرسه وبخاصة اذا شبه الريح في انفلاتها ب « النغم الناعم » فانطلاق الريح على السطوح هذا الانطلاق المتعرج الهادئ يشبه انطلاق النغم الناعم في اذن الشاعر العاشق وان كان لفظ « الريح » في مدلوله العام بعيدا عن اللحظة النفسية التي مرت بالشاعر يتناقض مع النعومة .. ولكن هي نفس الشاعر العاشق التي تسبغ كثيرا مما بها

انها عملية اختيار يجب خلالها ان تترك اشياء وتنتقي اشياء يقع الشاعر عليها بحسده وفطرته الفنية فتختلط مناظر ومشاهد بافكار وخيالات وتصورات ، وتولد من كل هذه المادة ذاتية القصيدة مضمونا وشكلا ... ويتم ذلك كله عبر عمليات نفسية معقدة ، تقوم في الاغلب على خبرات حسية مستقاة من العالم الخارجي بعد ان تخضع لقدرة تركيبية تربط بين اجزائها المختلفة . ولذلك كان الشعر خلقا جديدا للعالم الخارجي من خلال نفس فنان ، ومهما كان لون القصيدة التعبيري ورؤيتها الشعرية - كعالم مستقل - فان الحقيقة الباقية التي نجعلها شمرا هي الجسر الخفي الذي يتلاقى عليه الشاعر والقارئ او هي الاضاءة الداخلية التي تتيح للقارئ ان يرى عالم القصيدة . ومن هنا كان التشويش الصوري وهم منطق الجملة وهذيان التخيلات - كما نرى في بعض قصائد اليوم لدى الشعراء الناشئين - ابعادا للقصيدة عن منطقة الضوء اللازم - بقدر ما - حتى لا تصبح عالما مغلقا ، ذاتيا شديد الذاتية ، مطلقا الرموز ، مختلط الصور .

ان « تينا » الفاتنة الروسية هي نفسها « ساجدة » في بغداد او « فاطمة » في القاهرة او « دوريس » في نيويورك .

انها صاحبة اللعبة الخالدة .. وهي في نفس الوقت القصيدة نفسها .. انها فلك المشاعر الحميمية المثارة في دماء الذكريات البعيدة ، ولعلها لا تدري الآن ان الشاب العربي الاسمر الذي قابلته في قاعة الدرس وتحت شجر الشوح قد جسدها في قصيدة عربية يقرأها المهتمون بالشعر . ولعل الملمح الاول في هذه القصيدة هو براعة تصويرها الايحائي فصورها لمساة واقعية سريعة تتأزر في وحدة نفسية وسيقاق عضوي ناجح ( الثلج .. المطر .. شجر الشوح الغرفة العابقة برائحة التبغ والكتب .. )

ان الشاعر يربط بين الطبيعة والحب لانهما وجهان لعملية واحدة ، فقد تلاقت عيونهما ( خريف غصن ناعم كالهمس ) حتى قبلاتهما الاولى كانت ( عبر غصون الشوح في حديقة المعهد ) وهنا استوفت الصورة ابعادها ، ولكن الشاعر في نفس البيت الاخير يقدم اضافة ذات دلالة حين يكمل البيت فيقول ( كان الشوح مبلولا ) فاذا بلفظة « مبلول » تعطيك احساس الري والشبع والامتلاء .. اجل .. ألم يقل قبل هذا البيت :

وامتزجت شفافنا  
للمرة الاولى

ولفظة ( امتزجت ) ادل على الري والبلل من ( التقت ) فالتقاء الشفاه تلامس سطوح خارجية ولكن الامتزاج فناء تضيق فيه السطوح والتحديدات !

وقديما تحدث الناس عن الحب ( من النظرة الاولى ) وعلمه بعضهم فارجه الى الجاذبية الجنسية التي تلفت نظر كل عاشق الى الآخر ، ويبدو ان قصة الحب في هذه القصيدة ترجع الى هذا التقليل ، فلم تكن للشاعر بفتاته معرفة .. ولكنها النظرة الاولى التي اندفعا بعدها من قاعة الدرس :

في آخر الدرس أنسلنا  
دون ان ندري  
ولم نكن نعرف ايانا  
من انت او من أنا  
وكل ما نعرفه أننا ...  
كان خريفا .. أه تينا

له في المقهى البرازيلي بفقداد بصحبة عبد الوهاب البياتي .. انه يبدو صامتا خجولا اقرب الى الانطوائيين ولكن يبدو انه بركان ناسر صغير ذو قشرة صامتة !

وهو محب للحياة ممثلة في المرأة .. فهي اكثر صور الحياة تأثيرا فيه ولذلك حمل لها عبادة الاشواق النارية . الا ان هذا الاتجاه محدود ، يدور في فلك اقرب الى التشابه ، ومن هنا كانت تتيانا فتاة غامضة الملامح الا ملامحها الجنسية ، فكل ما نعرفه عنها هو ابعاد مادية تتناول السطوح الخارجية .. مثل الشعر المحلول .. والشفة المثقلة التي تلتهم الوجه كما تلتهم النيران هشيم العشب المهمل ! والا استنتاجنا من هذه المقدمات طبيعة نفسياتها الشهوانية . والتركيز على هذه الوجهة حدد العلاقة بين الشاعر والفتاة بحيث ادركنا انها مفامرة من مفامرات الشباب ، ونحن لا نعيب اتجاه القصيدة ما دامت هي تجربة الشاعر الصادقة ولكننا نقرر اهم ملامحها ما دمنا نتحدث عنها .

بفداد

كمال نشأت

على العالم الخارجي . اما صورته التالية ( الشفة الهائلة العمياء مثل الزمان ) فهي صورة تتأرجح بعيدا عن الدقة واكتمال الدلالة في جزئها الاخير ، وان كان وصف الشفة ب ( الهائلة ) تجسيم لاحساسه فقد سبق ان قال عنها بانها ( تمتد مثل الفصن الثقيل ) .. ووصفها ب ( العمياء ) ادق صورة في رسم وقوع الشفة دون اختيار على كل مكان في وجه الشاعر ولكن ( مثل الزمان ) فيها نظر !

فالشفة ( الهائلة العمياء ) تصوير رفيع لواقع ملموس .. ولكن عقد شبه بين الشفة والزمان بعيد الشفة مفقود الصلة .. الشفة كما قدمها الشاعر وكما هي في تصور القارئ واقع مادي ملموس والزمان فكرة مجردة والربط بين الاثنين فيه اعتساف !

واذا كانت الحواس هي وسيلة اتصالنا بالعالم الخارجي ، فان العين هي اقوى هذه الحواس ، ولذلك كانت اكثر المجازات مستمدة من « احساساتها » واغلبها في مكوناتها « اشكال » بصرية تركب من جديد لتصبح صورة شعرية .. وعين حسب الشيخ جعفر قوية نفاذة ، واغلب شعره يعتمد على هذه الحاسة الهامة ، وان كانت حواسه جميعا مفتوحة على العالم في نهم عارم على خلاف ما لاحظته في لقائي الوحيد السريع

# اللامُنْتَجِي

دراسة تحليلية لأمراض البشر النفسية في القرن العشرين

## ما بعد اللا منتجي

« فلسفة المستقبل »

اشهر واعمق كتابين للكاتب الانكليزي المشهور

كولن ويلسون

صدرا في طبعتين جديدتين انيقتين

منشورات دار الاداب

## في رواية «الثلج يأتي من النافذة»

# الاختفاء وحالاته نضالية

بقلم محمد الجزائري

لذلك البطل - وفياض .. فبطل عبد القدوس مفامر ، فوضوي النزعة، يؤمن بالاغتيالات السياسية كطريق اوحده لمواجهة المحتلين .. صحيح ان نجيب محفوظ تناول في « الشحاذا » شخصية مناضل مختلف ايضا لكنه لم يكرس لها كل مساحة الرواية ، كشخصية محورية ، كما هو الحال في « سعيد مهران » اللص والكلاب ..

لذا ، فاننا سنتناول ، هنا ، الاختفاء كحالة نضالية واجهها « فياض » خلافا لمعتقد الاستاذ فاضل السباعي الذي يعتبر الاختفاء هروبا من ساحة النضال (1) .. كيف ولماذا ؟

ثمة تعريف للسياسة بأنها « فن الممكنات من الامور » ، والكاتب المعارض حين يتحول الى سياسي ، يمارس في النضال السري ، حالة اختفاء ، فهو هنا يمارس الممكن من الامور لخلق الضروري .. ، وهو لا يمكن ان يكون - بالضرورة - كاتباً معارضا .. فان الانخراط في العمل السياسي هو الذي يكسب شخصية البطل الصفة النضالية ، وبطل بعد ذلك الجانب الآخر من شخصيته ( كونه كاتباً معارضا ) ذا تأثير في مساره النضالي بالانسجام مع مجمل نشاطاته النضالية .. لذا فان كتابة منشور سري ، او مقالة باسم مستعار ، او اي نشاط آخر ، هو اسهام في المجرى العام النضالي ، للحركة السياسية التي ينتمي اليها البطل فياض ..

و « التواري في بيوت الاصدقاء ، اتقاء الاعتقال » حالة صحية للمناضل ، وليس « نضالا مفقودا » .. لان التفریط بأي مناضل ، موقف سلبي تتحمله الحركة السياسية كلها ، وبالتالي فهو خسارة لهذه الحركة مهما كانت درجة تقدم المناضل في تسلسله التنظيمي وسعة مسؤولياته ..

والعمل السري ، لا يعني عدم التحرك والنضال « على الطبيعة » ، فوضع « فياض » في « قبو يحتوي على مطبعة سريّة تقوم بطبع المنشورات السرية » هو حالة نضالية دقيقة ، وحساسة ، ومهمة ، لان اجهزة الحزب الفنية ، في العمل السري ، هي من أهم الاجهزة خطورة وحساسية ، وهي من اكثر ما تبذل السلطات الرجعية من جهد في البحث عنها وتصفية كادرها ، لذا فليس عفويا اختيار الكادر الذي يعمل بها او يشرف عليها ، فاختيار المناضل لمشغل هذه المهمة ، هو الاختيار الصعب ، عادة ، لان طبع منشورات الحزب السرية ، هو الرئة التي تتنفس منها الحركة السياسية ، فكربا ودعائيا ، في ظروف العسف والاضطهاد والملاحقة وخنق الحريات الديمقراطية او غيابها ..

حين كان ، في بغداد ، يتحدث لي عن ذكرياته واسفاره ، وعوالمه في « الصين الشعبية » وغيرها ، ومجمل ذكريات حياة المنفى ، كنت ابتمسم ، وانا اصغي باهتمام ، لتلقائيه وطيبته وحيه للذكرياته .. اذ كنت اعتقد ، ولا زال اعتقادي قائما ، بان حنا مينه سيحول تجربته الحياتية هذه الى عمل روائي ، او انه - في الحد الأدنى - يستفيد منها ، كجزء من لوحات عمل روائي جديد ..

كانت « الثلج يأتي من النافذة » قد صدرت توا ، .. فاحسست انه حين يتحدث عن ذكرياته .. فهو ، يتحدث ، كما تحدث مارون عبود عن روايته « فارس آغا » ، بمحبة وشوق .. والسبب - كما يقول حسين مروة - : « كانت علاقته ليست علاقة المؤلف بما يكتب وحسب، بل هناك قضية اعظم من ذلك والصق بنفسه وحياته ، هي انه عاش عمره الاول وهو واحد من هذه الاشياء والاشخاص والحيوات ، وعاش عمره الثاني وهو يستعيد ما لا كذكريات بل واقعات يحيا بها من جديد ، كما حياها اول مرة » ..

وفي العمل النضالي السري ، يشكل الاختفاء حالة نضالية ، في التمرس العملي والنشاطية الاجتماعية ، العامة .. ففي الاختفاء تتدافع الذكريات ، بتدفق حار ، على المناضل ، وتنمو وتوسع في ذهنه لدرجة الاحاطة حتى بتفاصيل صغيرة ، صغيرة ، لتشكل ، بعدئذ ، وعبر تحويلها الى عمل ادبي - وحدة عضوية لجميع التناقضات المتصارعة في اطار ظروفها الزمانية والمكانية الخاصة - وعبر فهم هذه الوحدة ، يتم فهم - طبيعة الاحداث وترباطها ترابطا عضويا في صلات الزمان والمكان ، وصلات الناس والاشياء وانتظامها كلها في هذه الوحدة العامة .. -

وفي « الثلج يأتي من النافذة » رواية الاستاذ حنا مينه الثالثة - بعد « المصاييح الزرق » صدرت عام ١٩٥٤ ، و « الشراع والعاصفة » صدرت عام ١٩٦٦ - تكون حياة البطل « فياض » في الاختفاء ، نموا واتساعا لتلك الصلات في « شبه حركة تسلسلية » قد لا تعطي النتيجة الواضحة منذ الوهلة الاولى ، لانها « تتابى على الرؤية الصريحة » احيانا ..

وهذه الرواية تأتي في تناولها ، جديدة ، في الادب العربي الحديث .. لو استثنينا « في بيتنا رجل » لاحسان عبد القدوس ، التي كان البطل فيها - مختفيا ايضا ، مع الفارق بين الطبيعة النضالية

١ - راجع الآداب العدد الثالث اذار ١٩٧٠ ص ٦٥ : البحث عن « النضال » المفقود في رواية « الثلج يأتي من النافذة » دراسة ونقد بقلم فاضل السباعي ..

خاصة وان جريدة الحزب تشكل في مثل هذه الحالة « منظما جماعيا »  
.. لذا فاختيار فياض لهذه المهمة جاء توافقا سليما لحالته العامة التي  
تريد العمل « على الطبيعة » وهي حالة نضالية ، من ادق الحالات  
واشقاها واكثرها خطورة ، والتقليل من اهميتها هو جهل واضح  
لطبيعة العمل السياسي السري ، بالتأكيد ..

وباعتقادي ان الصفة الاخيرة « الكاتب المعارض او الفنان او  
الاستاذ الجامعي او العامل الفني ، او غيرها .. » التي تميز المناضل ،  
قبل خوضه العمل السري ، في حالة الاختفاء ، لا تعني عدم تحببه  
« الى نفوس الجماهير » ان هو تخلى عنها ، لضرورات الاختفاء ، اذ ان  
عضو الحزب الثوري يدوب وينخرط في مجمل العمل المعارض ، حتى  
لو كان يمارس مهمة بسيطة داخل خلية مرشحين ، فيسقط ، حتى في  
مثل هذه الحالة ، ذلك « البطل الحقيقي الذي يجتري الخوارق  
وينافح عن مثل غالية » .

ان النضال ، على اية ارض ، يلتحم بمعطيات الحركة الثورية في  
كل مكان .. واننا اذا تجاهلنا هذه الحقيقة - كما تجاهلها اعلامنا  
العربي طوال عمره المديد ! - وبخاصة فيما يتعلق بالقضية الفلسطينية  
- مثلا - فاننا لن نحقق تقدما في كسب عنصر واحد من عناصر الراي  
العالم لتعميق فتاعته بعدالة قضيتنا ..

لذا ففي فهم معطيات النضال ، والعمل السري والاختفاء بخاصة  
كحالة نضالية يكون المركز الاساس لفهم مجريات « الثلج يأتي من  
النافذة » وخلاف ذلك يسقط الناقد في الفهم الميكانيكي للعمل  
النقدي ..

ان الناقد الاستاذ فاضل السباعي - وهو روائي سوري ايضا -  
لم تتوافر له - مع الاسف الشديد - الحساسية الذاتية القادرة على  
اكتشاف القيم الخاصة في حالة الاختفاء ، لانه - كما قدر لي - لم  
يتبع « منهجية نقدية » ذات اساس ، موضوعي ، في احكامه وتقديراته ،  
وحتى عواطفه !

فماذا ترى « المنهجية النقدية » في العمل الادبي ، يا ترى ؟ ..  
ترى « المنهجية النقدية ان كل عمل ادبي لا بد ان يحتوي نوعا من  
التجربة التي لا تتكرر عند فنان آخر ، بل لا تتكرر ، حتى في عمليتين  
صادرتين عن فنان واحد .. » وهي « لا تقتصر على عدم انكار القيم  
الخاصة في العمل الادبي ، بل هي ترى ضرورة وجود هذه القيم ما  
دامت الشخصية الانسانية ذاتها ، وبوجه عام ، متنوعة الخصائص ،  
متعددة الجوانب ، بقدر تنوع الشخصيات وتعددتها » .. (٢)

ولكي نعطي موضوع الاختفاء كحالة نضالية ، دلالتة الواضحة ،  
لا بد من التعرف على القيم الخاصة في « الثلج يأتي من النافذة » ،  
بل وفي « الشراع والعاصفة » - من باب المقارنة بين ( عمليتين صادرين  
عن فنان واحد ) .. فالاختفاء كحالة نضالية لم تتكرر عند الفنان  
نفسه في اعماله الروائية ، ولم تتكرر - كمحور اساس لموضوع  
الرواية - عند الكاتب العرب ، الا في « في بيتنا رجل » كما اشرنا ..  
فما هي السمات العامة لمنهج حنا مينه الروائي ، ما هي تناولاته ،  
وطبيعة طرحه للشخصيات وللتجارب .. ؟ لنعمق بذلك دلالة الاختفاء  
كظاهرة نضالية ..

اولا - في « الشراع والعاصفة » يبدأ حنا بهذه العبارة :  
« المسافة بين العين ومرمى البصر ليست المسافة الوحيدة للرؤية ،  
وليست كذلك المسافة الاكثر طولاً او بهجة » ص ١١ .

في هذا التحديد الفلسفي يبدأ حنا رواية البحر والرجال  
والارادة ، وهو لا يشغل نفسه بمعطيات ونقاشات فلسفية تستغرق  
صفحات ، بل نراه يعرج في الاسطر الاخرى مباشرة الى وصف  
الشاطئ ، والرمال ، واللاذنية ..

٢ - حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي -  
مكتبة المعارف بيروت .

لكنه بدأ حيث تبدأ الكلمة ، من منطلق : ففي البدء كانت الكلمة ..  
وهي هنا لم تكن بمعزل عن الواقع الموضوعي ، بل انعكاسا له ، وبهذا  
فقد وضع النتائج ، قبل الاسباب ، ليربطها فسي ختام الرواية بذات  
المعطيات .. - من البحر .. الى البحر - ولكن وفق المنطق الآتي : ان  
نكون ، فكما يجب .. والا فاننا نسمى لنكون كما يجب .. هذا الشرط  
الحياتي الذي يحمل العزيمة والارادة عند « الطروسي » للعيش  
الافضل ..

اما في « الثلج يأتي من النافذة » فهو لا يكرر البداية ولا المنطق ،  
ولا المطلقات ، لكنه يعمق ويؤكد ذات النتائج : الشرط الحيائي لارادة  
العيش الافضل :

( حين رآته مقبلا صاح :  
- ألم يوقفوك بعد ؟ )

بهذا التكثيف الحركي ، للواقع ، منحنا حنا ، البعد النفسي  
والحياتي للبطل ، منذ الوهلة الاولى ، وراح يوسع من هذا البعد  
وينبئه ويظوره حتى غادر فياض بيروت - عائدا - الى دمشق ، من ذات  
الدرب الذي جاء منه - من الوطن .. الى الوطن . ولكن بنفس مناعة  
الطروسي ، ونفس ارادته : ان يعود مناضلا كما يجب ..

فحنا ، هنا ، صمم العمل بذنه جيدا . ووضع البداية ، كما  
وضع النهاية ، بشكل مدروس ومقنن ، فهو قد اعتمد من القواعد  
الكلاسيكية للرواية : ( الحادثة ، او الحوادث المتسلسلة ، فالجبة ،  
فالعقدة ، فحل العقدة ، فالنهاية العتمة ) واعتمد من اساس الرواية  
الحديثة : ( الملوج الداخلي ، واختفاء شخصية المؤلف .. ) كمتدخل  
واضح في نمو وتطور وحوار الشخصيات والاحداث .. وهذا العمل  
بالطبع ، ينبغي تهمة اعتبار « الثلج .. » عملا غير روائي !

ثانيا : اعتمد حنا مينه العودة الى الاصول كلازمة لعمله الروائي ..  
ففي « الشراع والعاصفة » كان الطروسي بحارا .. فعاد للبحر من  
جديد ، ولكن ك « ريس » له مهابة .. وك « ريس » « على الطبيعة »  
ايضا ..

وفي « الثلج » كان فياض مناضلا في دمشق ، ثم عاد الى دمشق  
ليمارس النضال هناك « على الطبيعة » ايضا ..

وهذه المعادلة تقابل معادلته الاولى في العودة ولكن بالارادة  
الافضل والعيش الافضل والاوفر كرامة .. فاذا كان في المعادلة الاولى  
يثبت العودة المكانية : البحر في « الشراع » ودمشق في « الثلج » ..  
فهو يتم معادلته الاولى بثانية يحقق فيها العودة الارادية : البحر  
في « الشراع » ، والمناضل على الطبيعة في « الثلج »

ثالثا : عنصر الواجهة ، لدى بطل حنا ، لم يفسر .. حتى في حالة  
عدم ممارسة « شكل » العمل المطلوب .. فالطروسي كان صاحب مقهى  
على البحر ، لكنه ظل يعيش حالة الابحار ، ووضع التجار ، في مواقفه  
التي ينتصر فيها لعمال البحر ضد ابي رشيد ومدير الميناء وغيرها ..  
ثم في مجمل تحركاته وتصرفاته : ضد صالح برو .. ومع « الرحموني »  
ضد الطبيعة الظالمة ، ومع تجمعات مستعصي اذاعة برلين والتنظيمات  
المعادية للاحتلال ضد المحتلين والامبرياليين عموما ..

فمع ان الطروسي كان « بعيدا » في « الشكل » - عن ممارسة  
مهنته المباشرة كبجار .. لكن فروسية البحار لم تضمم عنده ، في كل  
تصرفاته واعماله حتى عاد للبحر ..

وفياض في « الثلج » كان يواجه السلطة الرجعية في لبنان ..  
كان ضدها ، لا لانها بدأت المعركة معه - حسب - بل لانها تخدم  
- ايضا - المصالح المعادية للطبقة العاملة ولجماهير الشعب الكادحة  
التي كان فياض معها ..

اذن فهو يواجه نفس معطيات العدو المشترك وقد تكون نفس  
اساليبه .. ومع انه كان في حالة اختفاء - لكنه اختفاء واع ..  
اختفاء منظم ، لا يقل اهمية عن العمل النضالي « على الطبيعة » وبشكل

علني الذي كان يمارسه خليل غزالة في العمل النقابي ولجنة اضراب عمال البرق ، لذا فان فياض تخطى حالة السلب في الاختفاء - حين انخرط في العمل كأجير في « مطعم الجبل » ومع عمال البناء وفي « مصنع المسامير » . وكانت شخصيته تنمو ، وتتغير ، وتتنامى ، وتتوتر ، تبعا للاحداث ، وانعكاساتها ، حتى تفجرت لديه في الختام ، وعاد الى دمشق وهو يصرخ : « ابدا ان اهرب بعد الان » .

لقد كان فياض يعيش صراعا حادا مع نفسه والاشياء المحيطة به ، ورغباته ، وطموحه ، وذكرياته التي تداعى كمنلوج حاد ، ملون ، يفرق ذهنه بصور شتى .

رابعا : ان روايتي حنا : « الشراع » و« الثلج » تتسمان بالتسجيلية المشدبة - كما كانت « المصابيح الزرق » ايضا في تسجيليتها ولكن غير المشدبة - لحدا ما - . وتتسمان كذلك بشفافية محبة الى النفس ، وهي قريبة للوثائقية الامينة في واقعتها ، لكن حنا لا ينقل صورة الواقع كما هي ، بل انه يحاكي نشاط الواقع .

وهو هنا في محاكاته لنشاط الواقع ، لا يقدم نسخة منقولة من خلال ورق شفاف او طبع صورة منه ، بل المشاركة في البناء اغلاق للعالم الذي لا يزال في طور التكوين مع اكتشافه ابقائه الداخلي - كما يقول روجيه غارودي - فواقعية حنا هي التي « تعرف بالاعمال ، لا قبل الاعمال » لذا فان سلوك فياض لم يكن مفتعلا ، ولا يمكن لحنا ان يفتعل ، لديه ، حوارا ونقاشات ليبرهن من خلالها ان فياض كان كاتباً معارضا ولما يزل ، بل ان تلقائية مسار الرواية قدمت لنا فياض مناضلا طيبا وبسيطا وغير معقد ، قطعاً . واشارات ولحات عرفناه ادبيا ، وكاتباً قصصيا ، ومعارضاً . لذا فحنا ، هنا فنان ، مارس حريته ، كما مارس فياض حريته ، بوعي واقعه لا بافتعال هذا الواقع : « فالفنان لا يرسم الواقع كما هو ، مستقلا عنه ، وبلا مشاركة فيه ، لانه غير مكلف فقط بتقديم تقرير عن نتيجة المعركة بل انه واحد من المناضلين ، له نصيبه من المبادرة التاريخية ومن المسؤولية وهو مطالب ، ككل انسان آخر ، لا بالاكتمال بتفسير العالم ، ولكن بالمشاركة في تغييره » (٣)

وفياض فعل ذلك ، واسهم فيه بوعي . كذلك « الطروسي » في « الشراع والعاصفة » .

واذا كان اتهام « الثلج » بانها بحث عن « انفصال المفقود » فهذا الاتهام مردود . لانه ينطلق من نظرة خاطئة في فهم الواقع وتحرك الشخصيات او نمو الاحداث ، انه ينطلق من نظرة فوتغرافية للواقع وللهم الروائي .

وهذا جهل لهمة الفنان التي تختلف بالطبع عن مهمة الفيلسوف او المؤرخ ، فالفنان « ليس مطالبا بان يعكس الواقع باكماله » ، وهنا فعل ذلك ، بالنسبة لفياض ، فلم يعكس التفاصيل الكاملة لنشأة فياض في دمشق وحتى صيرورته كاتباً معارضاً .

ان حنا اكتشف سليات الواقع في لبنان ، كما اكتشفها في دمشق . لذا فقد عالجه عبر فياض والآخرين : خليل غزالة ، ام بشير ، صاحبة مطعم الجبل ، ابو ركز ، شقيقته ، دنيز وامها ، جوزيف وهناء . وكل الشرائع البشرية والحياتية في « الثلج » .

لذا فان مواقف فياض ، في اختفائه ، كانت تنبع « من داخل الحدث الروائي ، او من ثانيا سلوك الاشخاص على نحو من العفويات الفنية الخالصة » كردود فعل ، حقيقية ، يمارس من خلال رصدها ووعي الموقف اللازم اذاعها ، حريته كفنان ، ككاتب ، وكمناضل . وان تعرينة هذا الواقع ، هو وعي للضرورة ، عبر الممكن من الامور ،

وهو ممارسة للحرية . . اذن ، فياض ، هنا ، اختار البديل الاروع ، البديل الثوري الذي ، عبر ممارسة تكتيكات عديدة ، تتحقق بواسطته الاستراتيجية الصحيحة لبناء المجتمع المنشود ، خلل « المشاركة في تغيير » المجتمع القديم . .

خامسا : يعتمد حنا مينه الصور الحياتية والطبيعية ، وهو لا يعطي اهمية اساسية لفلسفة الحوار و« فصل العلاقات بين الناس والاشياء ، والجو الروائي لذاته وان خلا من قضية الانسان ، وجوهرية الاسلوب دون الوضوح » كما تفعل الرواية الحديثة . . فحنا يطرح شخصياته عبر « مشكلهم » الحياتي ، اولا ثم سلوكهم وفكرهم : لذا فهو يصور شخصوه من الداخل والخارج ، بلا افتعال ولا تضخيم ، بل بتلقائية وعبر « المناخ الروحي والاجتماعي الذي ينتمون اليه » . .

اذن ، فهو يسعى لتحقيق الصدق والجمال الفطري في الاشياء . لا الجمال على حساب الصدق . . فالصدق - كما يقول جارلاند - « صفة اسمى من الجمال ، وان اشاعة العدل يجب ان تكون مطلب وغاية الفنان ، في كل مكان ، ان مجرد الجمال في الفن يبدو تافها ، والنجاح على حساب سعادة الآخرين اثمانيه مريضة » وهذا ما اكده حنا عبر شخصية فياض في اختفائه في بيت خليل غزالة ، ثم في بيت جوزيف خاصة بعد فقدانهم لعمالهم . .

ان روعة الصدق ، هنا تتجلى لدى فياض في بحثه عن العدل في العلاقة والوجود - ولم يستطع حتى وهو يمارس اختفاء اضطراره ، ان يكون سعيدا او مرتاحا على حساب سعادة الآخرين . . وهذا الوعي الدقيق ، لواقع الاختفاء ، هو حالة يقظة وصفاء دائمين في المناضل الثوري . .

سادسا : يعتمد حنا في روايتيه « الشراع » و« الثلج » الشخصية المحورية المركزة ويفذيها بشخص اخرين ، لهم كثافتهم ايضا . . الطروسي في « الشراع » وفياض في « الثلج » ، لكنه لا يدفع بالبطل للتكامل ، الا عبر لوحة الاحداث والآخرين ، لذا فهو يتناول الآخرين ، في نقلات واقية ، لينتم الجو والمناخ العام في مجتمع الرواية وهو ليس كبطل « طقوس في الظلام » لكون ولسن - جيراردسورم - حيث « قبع » الكاتب « في اعماق بطله » بل هو قريب الى « سعيد مهران » نجيب محفوظ في « اللص والكلاب » في تمرده على الواقع المعاش ، وفي تمثل الجو العام والاحداث المرتبطة بالبطل . . ومع ذلك فياض والطروسي ، يخرجان عن مسار « البطل وحده » الى واقع « البطل والآخرين » . .

ان اختيار فياض للاختفاء ، لم يكن ، منذ مجيئه الى بيروت ، اختيارا اوحدا ، بل كان فياض مشحونا بحب العمل النضالي العلني ، وهو حين غادر دمشق فلكي يتحرر من فيود الاختفاء ، لذا كان يتساءل في الحوار بينه وبين خليل ( ص ٢٢ - ٢٣ ) عن الحرية في لبنان ويؤكد له خليل : « ان اللاجئين من امثاله مطاردون لذا ينصحهم بالاختفاء » حتى يبحث امره ويجد وسيلة لمساعدته : .

( - لا تفادر البيت

وقال فياض في نفسه : « اذا كنت سأختبئ فلماذا جئت اذن ؟ » وهنا يؤكد لنا حنا بان فياض لم يكن يريد حياة الدعة والهذوء والاستسلام والتطفل على الآخرين . . لقد كان فياض حرا ، حتى في اختفائه ، ومناضلا ضد الصمت والانزواء والسلبية . . فالحرية « لا تكون ابدا حرية مجردة ، فهي لا تنشأ من « العدم » والحرية الاصلية تمتد جذورها الى ثقافة الماضي وتشمل معارك الحاضر والمهام المشتركة الملقة على عاتق بناء المستقبل ، ولا يستثنى الفنان - او الكاتب -

المعارض - من هذه القاعدة « لذا فان وعي فياض ، وبالتالي وعي حنا مينه ، بالمشاركة في خلق وتجديد الانسان لنفسه باستمرار ، هذا الوعي هو « اعلى اشكال الحرية » وهو الذي دفع فياض ليفادرييت خليل وجوزيف ومصنع المسامير والطعم وعمال البناء ، .. انه كان يريد لنفسه التجديد باستمرار .. وهذه دلالة عافية في شخصية المناضل الثوري ...

سابعا : المونتاج في المنلوج .. عند حنا .. يأخذ شكلا سينمائيا ، لذا ، فالشراع والعاصفة تصلح للسينما صلاحية « الثلج يأتي من النافذة » ، وهذه المنلوجات التي ، كان كثيرا ما يجلس « الطروسي » مواجه البحر ، لاستعادتها ، تداعت في ذهن « فياض » بذات القوة التي يعيشها الانسان في وحدته وصيقه :

(( نزهة هناك في بلد بعيد - .. نصحته الا يخاطر بنفسه، ولا خاطر تركته وسافرت الى ابنتها - لا العين ترى ولا القلب يوجع - هربت من وجع القلب فلحقها .. - وهي تبكي الآن - « فياض اختفى ياسالم ، انقطعت اخباره ! - لا تخافي عليه يا نزهة ، ياما انقطعت اخباري وعدت - « ولكنك كنت تلحق هوالك » - كله واحد .. الهوى هو دائما .. لا احد يموت قبل يومه - « وتذكرني بالموت ؟ » - ( وماذا فيها ؟ سنخلد ؟ الموت حق .. مقدر - « انت بدون قلب » - وهذا حسن .. كنا صرنا امرأتين في بيت واحد .. ) ص ٢٧

هذا المنلوج، الذي يشتمل في داخله حوارا يتجدد بصورة واضحة للاب والام ، كما يتخيلهما « فياض ، يفني العمل الروائي بالصورة .. والابعاد .. وقد استفاد الكاتب من صور الماضي وتداعيات الدهن، لتحويل القارئ من حالة الحصار في الغرفة ، الى حالة المشاركة في الزمن ، في الاحداث ، في التاريخ .. عبر الصلات الاليفة بين الناس والاشياء التي احبها فياض .. واحبته ..

ومن خلال هذه الميزة استطاع الكاتب ان يعمق ابعاد روايته، بمعطيات حياتية واجتماعية حية ، الى جانب هذا الحس العنوني باشياء الماضي، المليء بالعطف والتواجد والشاعرية .. وهذا جانب مضيء في حالة الاختفاء .. ايضا ..

ثامنا : ان القيم الجمالية التي طرحها « الثلج يأتي من النافذة » تركزت - ونبتت - من تلك المواقف الداخلية لفياض وجوزيف و خليل وبقيّة الشخصيات الروائية ، التي تعانقت مع الاحداث، وتصادعت معها ، حتى شكلت هي والاحداث كامل صفات اللوحة التعبيرية .. ثم انها تنبع من تلقائية تحرك الشخصيات تلك ، ولامحها وتصرفاتها ، هذه التلقائية التي لم يظهر على الكاتب انه اصطنعها او افتملها ..

ان « المواقف الداخلية » و« اللوحات التعبيرية » جاءت متساوقة مع مجرى الاحداث ، غير غريبة عنها ، ولا هي شاذة وسطها .. ثم هناك تلك اللغة ، كمعطي جمالي وديناميكي .. اللغة المشبعة بالحيوية والروح الشعبية ، انها مستمدة من الحياة اليومية للناس في البيت والعمل والشارع متأثرة - في جوانب معينة - بتلك الروح المسيحية السمحة والتقاليد الشعبية الموروثة في ذهن الانسان الطيب البسيط ...

فاللغة تحمل ايقاعها الخاص ، وتأثيرها الايجابي على القارئ فهي اليفة ، عند حنا ، تحسها منك ، وتحسها تخاطب وجدانك مباشرة دون حواجز .. وهذه « العامية » المهذبة الطيبة ، كالخبز والحقيقة، كانت هي الاخرى تتناغم بايقاع واحد مع الشخصيات والاحداث ، وتشكل مع « المواقف الداخلية » و« اللوحات التعبيرية » ثلاثة الجمال عند حنا ...

تاسعا : وحدة النضال ، تظهر لدى حنا في عمله الروائي ، كتركيب اساسي لجميع بنيات الرواية .

هذه الوحدة العضوية لمكونات الرواية في تركيب شخصوها واحداثها ، لتحدد مسارها هادفا يخدم قضية النضال التحرري الصاعد .. وهي عند حنا لم تقتصر على « الثلج .. » بل هي امتداد « للمصاييح الزرق » و« الشراع والعاصفة » ..

وان الوحدة العضوية لشخصيات واحداث الرواية ، تنبع من توزيعات متوازنة في درجة نضالية هذه الشخصية او تلك ، بحيث انها اذا ركبنا تركيبا عموديا ، على قاعدة افقية ، هي مساحة الارض والاحداث والزمن ، نجد ان قمة العمل ، هي دائما ، قمة ثورية ، ومسعى من اجل الانتصار ومن اجل مواصلة النضال .. وليس الفردي هنا ، منفصلا عن الجماعي ، بل يلتحم به في هذه الوحدة الاساسية من الفهم التام لمجريات الاحداث ونهوها وتركيب وبنية الشخصيات وتطورها ، لتصب في الهدف العام ..

فلقد كان « الطروسي » في « الشراع .. » بنية ، الى جانب بقية بنيات العمل الثوري ، وان كان الشخصية المحورية في العمل الروائي ، ومع انه لم يمارس عملا منظما وفي حزب سياسي ، فياض ، لكنه يلتقي معه في ملامحه العامة :

الثورة .. هي الهدف .. فهو انسان فقير ، بطل من هذا العصر وهذا الزمان .. ليس ناتئا فيه ، ولا شاذا عنه ، او غريبا عليه .. لذا فان النموذج الثوري في « الثلج يأتي من النافذة » لم يكن « فياض » وحده ، بل هو « فياض » والاخرون ، خصوصا واحدا ، وهما تكمن الرؤية السليمة لفهم طبيعة الرحلة ، وكيفية تحرك المناضلين داخلها لدفعها والاسهام . في تعجيل نضوج شروطها الموضوعية والذاتية للوصول بها الى درجة الانتقاد ..

عاشرا : المرأة ، كمقابل موضوعي يخلق التوازن لدى البطل ، وفي مجمل الرواية . ومع ان عنصر المرأة اساسي لدى حنا ، كمرتکز .. لكننا ادرجنا النقطة ، هذه ، في الختام ، لاسباب فنية ..

فخلق عنصر التوازن النفسي والحياتي لدى فياض ، لم يكن النضال وحده ، بل كان ذكرى المرأة او وجودها الحسي ، المباشر ، في « الثلج » .. كما كانت بالنسبة للطروسي ، مجموع هذه التوازنات ايضا ، الحلمية في « ماري » ، والحسية - اليومية في « ام حسن » ..

ففياض كان يحقق توازنه الوجداني ، عبر النافذة ، من خلال دينيز . كمقابل حسي - في بيت ابي خليل - والمعلمة ، فهي تذكره لطفولته ووطنه ، اي عبر نافذة الذكرى ، وتذكر قريته التي بعثت له بقينة العطر ، في « مصنع المسامير » ومشاهدة فتاة النافذة الاخرى ، في الجبل ..

هذا التوازن ، حقق فيه حنا ، قيمة « التضاد » الحيائي ، والجمالي ، حتى في عنوان الرواية : « الثلج .. يأتي من النافذة » ولم يقل : الدفء ، والتوازن الوجداني .. وفي المعطي الآخر ، لمعنى العنوان : الخطر ، الذي يدلف من النوافذ .. مع ان هذا المعطي ، ضعيف - في التفسير المتنوع - لدلالة العنوان .. ولكن الدفء ، يأتي ليس بمذكرات الثلج ، حسب ، بل وعبر النظرات وايماءات العيون ، والترقب ، والمعنى الذي تمنحه هذه الاشياء وكثافتها في النفس البشرية .. وفي الزمن ..

اذن ، فالمرأة - الحلم .. والمرأة - الحس .. والمرأة الوجدانات البريئة .. كانت عوالم اخرى ، في « الثلج .. » كما هي في « الشراع .. » - الى جانب - المقابل الآخر لطبيعة المرأة ، في كفاحها وفي معاناتها الحياتية ، والمنزلية : ام بشير ، ام خليل ، زوجة خليل .. الخ .. فالمرأة هي العالم الذي يلون روايات حنا مينه بالتناغم الوجداني الحار .. وموقف « فياض » من دينيز ، والفتاة الاخرى ، وكل نساء « الثلج » هو موقف مثالي ، اعني انه مستمد من قيم مثالية نبيلة يتعاطاها « فياض » في معاملة المرأة حتى لو كان قد اشتهاها ..



## اغنية حب

ما أجمل هذا العالم في خدك وردا احمر

\*\*\*

يا نجمتنا المسجونة في تابوت الظلمة

لفي جيدك بالشال الاحمر

الشرفات المجروحة : ازهار تطلع في الاسلاك وفي  
الحجر العاقر

الضوء الاحمر في الشارع والاحداق المهجورة :

قنديل العابد في محراب الحب الابيض .

السكين الغارب في جسد المعشوقة في كل الازمان :

ديدان ترحل في اشجار الايدي المصفرة

يا اشعار القلب التائه في ازمان القربة

ما أجمل هذا العالم في جيدك عقدا احمر

شفشاون ( المغرب )

عبد الكريم الطبال

يا غنوتنا المغروسة في قيثار القلب

لفي جيدك بالشال الاحمر

الدمع الغاضب : اعراس تنبت في الاطلال المسبية

القلب النازف : اطياف تصدح في عش الماسورة

الوجه المحروق : ظلال الصفصاف الشامخ في الرمل  
الشاعل

المسمار المطلي بأشواق الانسان العاشق .

أنهار من فرح تجري في الفردوس الاخضر

يا منديل الشوق الطائر في اعيننا المصلوبة

عن ادراك ابعاد هذه التجربة وعيشها .. لذا كان بعيدا عن فهم  
تناقضاتها واستيعاب ابعادها وابعاد البطل في الرواية ..

وبعد هذا وذاك .. ستظل « الثلج يأتي من النافذة » اضافة طيبة  
للرواية العربية ، بتجربتها وتلقائيتها ، وطيبة شخصياتها .. كما  
ظلت وستظل « الشراع والعاصفة » محبة الى القلب وسيظل  
« الطروسي » بطلا شعبيا اثرى غيره ، حنامينه ، أبطال هذا العصر  
واضاف اليهم واحدا .. من المميزين .. ذوي الكثافة الخاصة، كما  
ستظل تجربة اختفاء فياض حالة نصالية دوما .

بفداد

محمد الجزائري

وبالضرورة ، فهو يحتاجها عضويا .. لكنه ، كشف عن نكران ذات ،  
وتضحية ، تكون ملازمة للاختفاء - عادة - .. كحالة نصالية ..

اذن ، فهذه الدورة النصالية ، التي مر بها « فياض » في « الثلج  
يأتي من النافذة » ، كانت اشقى دورات العمر ، واكثرها لذة ، وطراوة،  
لكاتب ، بإمكانه وهو في عز شبابه ، ان يوالي السلطات الرجعية  
ويعيش مرفها ، لكنه لم يكن الكاتب ( المحض ) ، بل كان الكاتب  
المعارض ، السياسي والمناضل والانسان .. وهذا حسبه .. وحسب  
حنا .. ان يفخر به .

ويكون مجد الرواية ، في الختام ، انها اعطت فنيا وسياسيا  
انسانيا صورة الاختفاء كاشفى حالات النضال وكونه اصعب من حياة  
السجن والمفنى ، .. واذا كان هذا الفهم قد بعد او غاب عن تناوله  
روائي مثل الاستاذ فاضل السباعي، فلانه ، حسب تقديري ، كان بعيدا

# أحلام الفجر زُجْجَ الحوائط

## قصة بقلم نبيل مهابي

« ان تكون راديكاليين يعني ان نفهم الشيء  
في جذره ، لكن جذر الانسان هو الانسان  
نفسه »

كارل ماركس

وبعلاقة هواي بها ، فان الامر كان يتطلب لفظا خاصا من قبلي ( فهي  
تجهل هذه الملاحظات ذات الطابع الادبي ، وان كانت تتصرف بصورة تدل  
على انها تتقنها فطريا ) على الكلمة ، وربما كيما اعطيها معنى يختلف عن  
المعنى الجاري الذي تحمله ، او ، على الاقل ، وقعا صادقا يعيد لها  
معناها المفقود ، في مسامعي ، على الاقل .

— انها الخامسة ، حبيبي !

— آه ، وتريدن نهوضي عند الخامسة ، حبيبي ؟

— اما تسمع صخب الحياة وراء النافذة ، حبيبي ؟

— لا اسمع شيئا يا حبيبي . كلي شف ، حبيبي . أنت الحياة ،  
حبيبي .

— انا يا حبيبي ؟

كان جوابها مفعما ببراءة مستحيلة . الا ان تلك البراءة التي  
ارتسمت في عينيها ثابتتي الحدقتين وعلى اطراف شفيتها بسمة فجرية،  
حركت في نشوة الهوى الجميلة . وبينما كانت حنجرتي ترتفع ويرقي  
يهبط في بلعومي ، اذ صفقت على اضراسي الخلفية ، كان جفناي  
يهترآن وبريق نور غريب يمر في عيني ، وميل تلقائي في صدري يشدني  
نحوها وهو ينحل في انفصالات رهيقة تصعب تسميتها بـسل يستحيل  
تحديدها لان كلا منها يصب في اخر بسرعة لا يمكن ايقافها حتى للفحص  
والتأمل . ولم تكن عينا ندى بحاجة لرد فعلي كيما تشتملا بتلك الرغبة  
المستسلمة . كما اني لم اكن بحاجة لرد فعلها كيما افزع من فراشي  
دافعا اغطيته الثقيلة ومندفعها نحوها ( وقد كانت عند اسفل السرير )  
— وكان قوة سحرية قد تجمعت في نهايات اطرافي — لاعانقها . لكن  
ما ان اصبحت بين ذراعي واصبحت بين ذراعيها حتى توزعت تلك القوة  
السحرية في انحاء اطرافي وجسدي مائلة اياه بعبوية رزينة هادئة .  
اطبقت شفتي على شفيتها وغبنا في قبلة تخيلت انني لم اعهد  
مثيلا من قبل . وعندما كنا ننحدر الى السرير ، كنت انضو عنقها نوبها  
الشفاف بينما كنت احاول باليد الاخرى — او هكذا اذكر — خلص  
الفصلة التي كنت ارتديها .

وقد يكون من العسير عليّ تذكر كافة التفاصيل التي صاحبت  
حبي لها . ففضلا عن ان كل مرة تختلف عن الاخرى جوهريا في تلك  
التفاصيل ، فان ذاكرتي — لشروط ساستعرضها — تعجز الآن عن تخيل  
الامر من جديد ، لكن اقول حالا بانني لا اذكر ما اذكر الآن بواسطة  
معجزة حدثت دون ان ادري كنهها . ومما اذكره الآن جيدا ان تلك  
التجربة كانت — كما تخيلت آنئذ — اجمل تجربة حب خيبتها فسي

استيقظت عند الفجر عندما كانت الحياة تملأ السوق المجاورة .  
واذ تأكدت ان وقت نهوضي لم يحن بعد ألقيت براسي على الوسادة من  
جديد رافعا فخذي الى صدري ومحيطا بذراعي وجهي ، ذلك لابدل من  
الوضع الذي ادى الى استيقاظي ولاحجب النور المتسرب من النافذة  
عني . لم يكن من السهل ان اعاد النوم من جديد . ففضلا عن الصخب  
في الخارج ، والذي يصل اليّ همسا ، كان راسي يصيح باصوات سحيقة  
تحاول نزع ذكريات مختلطة بذكريات احلام كان من العسير ايقاظها .  
بدلت من وضعي مرة اخرى متقلبا في فراشي . وبين بوارق الافكار  
والذكريات ونداءات الاحلام وصخب السوق ، غرقت في النوم من جديد .  
او هكذا خيل لي . ذلك اني عندما اطبقت جفني للمرة الاخيرة متاكدا  
اني ساستلم الى النوم تحت وطأة النعاس الذي بدا يدب في اطرافي  
ويستولي عليّ ، برزت ندى امامي بقميص نومها المثير ، ذلك السدي  
احببت دائما ان ترتديه وان يحليها ، اذ كان يهبها ، وهو الاخضر  
المشتعل الرقيق ، جوهر اسمها . فالندى لا يسد وان يملك القلب  
ويستولي على الاعصاب ، مفعما اياها بالنضارة والطلاقة ، عند مشاهدة  
لون بشرتها الرائع عبر خضرة القماش الشفاف ، كما في دعايات افضل  
انواع الصابون التي اشاهدها بكثرة هذه الايام حيثما جيت في هذه  
المدينة . ومن العبث الكلام — حتى امام نفسي ساعتها — عن نعاس او  
نوم او ما شابه ذلك . فقد استلحت كلي حضورا منفصلا عن اي ماض  
قريب او بعيد ، عن اي ذكرى او حلم او فكرة او حتى شعور ، منفصل  
عن اي مستقبل قريب او بعيد ، عن اي وهم او امل او خاطرة او حتى  
احساس ، حضور متجه بكليته وبكمال صدق وجوده اليها . وقد يبدو  
رومانتيكيا جدا ان اقول ان هذا كان نتيجة لشغفي بها ، وفي الواقع  
كانت كلماتها — فضلا عن ولعي بها بالطبع ، هذا دون ايسة رومانتيكية  
ما — هي التي نزعنتني عن نفسي . ولا ادري لماذا قلت عن « نفسي » ،  
فهذا خاطيء دون شك .

— استغرق انت في النوم ، حبيبي ؟

— ليست هذه ساعة النهوض ، حبيبي .

وهنا اجد ان من واجبي ان اقول بان استعمال تعبيراتي حبيبي  
وحبيبي عادة متبعة في مدينتي هذه . لكن بما ان الامر يتعلق بندي

حياتي ، بل انه خيل لي انها اجمل تجربة حب على الإطلاق ، وانها مطلق الحب واني وصلت الى ذروة النضج التي لن انحدر منها بعد ابدا . ووصل بي الامر ان فكرت بانني استحق هذا نظرا لمثابرتي واملي التواصل العنيد في الوصول لتلك المرحلة .

\*\*\*

وما ان ابعدت اصابعي التي بدأت اغرزها بمنف زائد فسي لحما البض ، وما ان تحركنا عن بعضنا وهمدت حواسنا المتعطشة وتنفس كل منا كما لو بعد كابوس مخيف ، حتى تاكدت ان ما حدث لسم يكن الا ذكرى ليلة حبي الاخيرة مع ندى وقد عشتها بكل دقائقها كما لو كانت حقيقة واقعة وانا ضائع بين حالة اليقظة وحالة النوم . الا ان انتباهي هذا لم يغير من امر نشوتي شيئا ، بل انه تلاشى كما اني . وهكذا غبت في نوم لذيذ رقيق غمرني كموجة بلورية وضياعي من جديد عن اي ماض وعن اي مستقبل . وبينما كانت انفاسي تعاود وقعها المعتاد لتصبح غير مسموعة ، غير محسوسة ، كنت انا انتقل شيئا فشيئا من حالة النوم الرقيق الى النوم .

واستطيع ان اقول انه ، عدا لحظات كانت تنهني فيها لام ظهري ( المعتادة اثناء كل ليلة ، والتي لم يستطع أي طبيب حتى الآن ان يخبّن سببها ، بينما اخمن انا كل يوم سببها ، ومن الطبيعي ان تكون بارقة التخمين في تلك البرهة تتعلق بالارهاق الجسدي بعد تجربة الحب تلك ) فاستيقظ ، او عن عن لحظات اخرى كنت انتبه فيها لكوني اسمع صخب الحياة في السوق - والذي بدأ يتعالى - اقول عدا تلك اللحظات العابرة ، كنت انعم بنوم هاديء جميل . ومما زاد في جماله اني لسم اشعر به على الإطلاق . وقد يبدو هذا شيئا بديها ، بيد انني سمعت من حالات يمكن فيها للنائم ان يكون على وعي تام بانه نائم . وقد حدث بالفعل ان خبرت هذا بعدها مرات عديدة بنفسني . الا انها كانت تجربة مرة ، ومرارتها كانت تزداد كلما ازدادت درجة وعيي لكوني نائما . ومع اني اود ان لا يتكرر هذا ابدا ، كما اري انه بدأ يحدث بالفعل ، فاني اشعر الان بحنين عميق لتلك التجربة الغريبة ، وربما كان هذا بسبب حنيني لكل تجربة صدق . واستطيع ان ازيد بان ذلك النوم كان هكذا جميلا الى درجة اني بدأت برؤية احلام غريبة لم اعهد صلتها وتتابعها البتة . فبينما كانت الام تضع وليدها ، وبينما بدأ صراخ الوليد يتعالى ، رأيته طفلا يحبو ثم يجري قرب ضفاف بردي ( وهو نهر اظنه قد جف الان ، اذكر اني رأيته مرة عند زيارتي لمدينة غريبة تدمى دمشق يقال انها من اقدم مدن التاريخ ، هذا الى جانب اشياء غريبة كثيرة سمعتها عنها) ويذهب ليفسل وجهه بمياهه حيث قيل له بان يتعمد . وبينما كان ذلك المخلوق يمسح عن وجهه آثار الدماء الحارة التي كانت تكوي بشرته ، سمعت ثفاده وهو حمل صغير يجري في حقول مخضرة بينما كانت الشمس تشرق بظلمة تثير النفوس في سكرة الافق البعيد . ولم يكن مني الا ان اخذت احثه على الثفاء والجري نحو قرص الشمس ، وكان صوته المهتز البريء قد ولد في ذكري طفولة احن الى براءة صفائها .

وتقلبت مرة اخرى في فراشي محاولا ابعاد هذه الاحلام وقد بدأت رغبة اليقظة تعاودني من جديد وتتحرك ، واهنة ، بعيدا في اعماقي . الا ان النعاس ، على ما يبدو ، كان قويا بصورة - لو انه كان رجلا - لما التفت حتى الى تلك الرغبة . وهكذا بدأت احلام اخرى تشغلني عن ادراكي لوضع نومي وعن رغبتي السقيمة في الاستيقاظ . وبدأت فقاعات هواء غريبة تعبر مياه النهر الراكدة وتتصاعد ، بينما كانت جثة مجهولة تهوي الى القاع . وتاكدت ، ببارقة خاطفة مرت فسي خيالي الحالم ، بان الجثة هي جثة الطفل والجمال . الا انها الآن كبش في يد ابراهيم عليه السلام . وبدأت ابتهل الى الله ان يخلص اسماعيل . وعندما ظهر الملاك - تماما كما في الاحاديث الدينية - ومعه كبش

الفداء ، انفجر في كل الاركان دوي مدافع عديدة وحلقت طائرات كانت تلقي قتابل ، قالوا انها نابالم ، على قرية كلها من حجر اسود . ورايت عشرات من البيوت وقد تهدمت . كما اني عندما جيت بين الانقاض ، بعد هود المعركة ، رايت جث صبايا واطفال وجنود وعجائز وابقار وبضع سيارات ودراجات محترقة .

وتحركات في من جديد رغبة اليقظة ، الا انها ، مرة اخرى ، كانت رغبة بعيدة غارقة في ظلام ذاتي السحيق . وهكذا تابعت نومي . واذكر بعدها ( وقد حان الوقت لان اقول بان الطبيب اخبرني بان ذاكرتي مشلولة ، حتى عن الاحلام ، وهذا وضع تحققت منه بالفعل . لكنني ، كما قلت ، اجد نفسي الآن لأول مرة ، امام ظاهرة غريبة ، تساعدني وتمنعني عن الذكرى ) اني رايت طيف ندى يمر امامي ، الا اني ظننت بانني احلم . ومن الواضح ان رغبة النوم هي التي ولدت فسي خاطري تلك الفكرة . اذ ان ندى اخبرني في اليوم التالي بانها - عند عودتها من رحلتها صباح ذلك اليوم - قد اتت جنبي بالفعل وانه كان بها رغبة صامدة في مجامعتي ، وانها قد استلقت بالفعل معي في السرير . بل اني اذكر بانها هزنتني هزا عنيفا ، واني عاودت ترديد قولتي بانني احلم . لكن ، وعلى حين غرة ، راودتني فكرة مناقضة وغريبة وهي ، رغم اني نائم ، الا اني لا احلم . وهكذا صدقت بوجود ندى الفعلي . ولم تترك لي عيناها المشتعلتان بالرغبة اية فرصة للتفكير ، فحضنتها ورحلت اقبلها بوحشية وبهم عارمين . الا ان لك الوحشية وذلك النهم سرعان ما تلاشيا ، وشعرت بخور لم اعهد له مثيلا . فتركت ذراعي يتحدران من على رقبتي الى صدرها الى خصرها ، ثم تركتها ورحلت اناملها بنظرة كسيرة وضيعة وكانني اطلب الرحمة . ويبدو انها ظنت ، كما تخيلت ، بانني بت الليلة مع غيرها وان هذا تفسير ضعفي ، فنظرتني بازدراء زاد من ارتياكي وهواني . تلمهت على نفسي ضاما فغذي السى صدري ومكنا بذقني على ركبتي وانا احدق في الفراغ . ثم انقلبت على جنبي محتفظا بوضعي وغطيت وجهي بذراعي محاولا ان ابكي . الا اني لسم افلح . كان كل شيء قد تجمد في اعماقي ، حتى الحزن الا ان الشعور - او كما خيل لي انه يسمى انثذ - لا يفارقنا ، للاسف ، في اية لحظة من لحظات حياتنا . وهكذا سمعت صوتا غربيا يصرخ وكانما ليواسيني « يا كلمة الله في مردم كوني » . ثم صوتا اخر خبيثا يجيب متسائلا « هل تكون ؟ » .

وبينما كانت اصدااء السؤال والجواب تتلاشى ، كنت اتقلب فسي سريري من جديد . وتمتعت ، وكانني اخذت بالجو الشعاري « كنت يوما جناحا ، صقرا ساكون » . ورأيت الجثة المجهولة تهوي من جديد فسي اعماق النهر البليدة بينما كانت فقاعات الهواء تفرق صاعدة .

وكما اخبرني ندى فيما بعد ، فانها قد حاولت ابقاها مرة اخرى بعد تلك المحاولة ، وقد افلقها تأخري بالنوم . اذ انه لا شيء كان يشير الى اني في سبيلي للنهوض . او حتى للاستيقاظ . بينما كانت الحياة في الخارج قد اخذت مجراها اليومي ، وبدأ الصخب يتعالى ، والساعة تشير للتاسعة .

احسست بهزة عنيفة . وعندما استيقظت رايت ندى رائدة امام عيني . كانت ترتدي ثيابها مستعدة للخروج . لكن الامر الغريب كان اني لم اسألها متى عادت من رحلتها ، كما انه لم يد عليها انها فسي سبيلها لتقديم أي تفسير . كل ما فعلته هو اني نهضت ، وكانني اريد ان افعل في دقائق قليلة ما كان علي تنفيذه في وقت طويل . كان على ان اكون مع الفرقة التلفزيونية في تمام الساعة والنصف ، حيث كان علي البدء في التصوير حال ظهور الشمس فوق سطح بناء المشهد . لكنها كانت التاسعة ولم يكن بالامكان الوصول هناك قبل العاشرة . وبدأت في توبيخ ندى ، الا انها اعترفت بانها كانت تجهل هذا الموعد الغريب اليوم ، وزادت بانها نزعته الهاتف حال وصولها ، كي لا يزعجني احد في يوم العطلة هذا .

— عطلة ؟

ولا يسمع ، يظن انه يحيا بينما هو يحلم الحياة بينما الحياة تجري حوله بكل عنف واقعيتها .

كانت تعوزني ابتسامة هزة خفيفة ترسم على شفتي .. عندها من يدري ؟ .. قد استطيع تجاوز ما انا فيه ، رغم ، بل بسبب وعيي له . ولم ينزعني عن تلك الافكار الخرقاء الا زعيق سيارة تقف بعنف . كنت اسير في عرض الشارع دون ان ادري .

تابعت سيري ....

نبيل مهاني

# على محمود طه

قصائد

اختارها وقدم لها

صلاح عبدالصبور

عن دار الاداب

صدر حديثا

٢٥٠ ق ل

وزاد حنفي . لبست بيابي كيفما اتفق ، وحاولت الوصول الى مكان العمل في اقل سرعة ممكنة .

عندما ظهرت امام الآخرين بدأوا ينظرون اليّ شزرا . وحاولت نصليح الامر بتصوير منظر آخر ، على ان تصور الاول في اليوم التالي .

الا ان مشاكل غير متوقعة كانت تظهر باستمرار ، ونعقدت الامور بشكل لا يحتمل بعد . شعرت باعصابي تتمزق ، فتركت الجميع . « الى الشيطان » . وذهبت الى غرفة مجاورة واستلقيت على فراش الديكور . كان وثيرا بالفعل . اردت النوم فلم استطع . حاولت ان اتوه في تخيلات واوهام ، فلم استطع . حاولت التفكير فسي مشهد الشمس صباح اليوم التالي ، فلم استطع . كما لم استطع التفكير في اي مشروع للمستقبل . كنت اصطدم دائما بوضعي العصبي المتهود . في النهاية حاولت احياء ذكرى ليلة حبي الاخيرة مع ندى ، تلك التي

عشت ذكرها صباح اليوم المسووم . « حبيبتي ندى » . الا ان كلمات الطيب بدأت ترن في اذني قوية هادرة . لن استطيع التذكر . ذاكرتي مشلولة حتى عن الاحلام ، كما هي مشلولة عن الآمال . كل ما يمكنني ان افعله هو ترديد ذكريات احسبها ذكرياتي واجترار آمال احسبها آمالي . لكنني عندها كنت عاجزا حتى عن هذا . استلقيت على بطني وحاولت توليد الذكرى ميكانيكيا : فراش الاسفنج الوثير هو ندى ، الوسادة صدرها ، عانقت السرير . . . لكن صورتها لا وهكذا فان العزم كان خيطا نحيفا بعيدا غارقا في الظلمات . لم انجح في احياء اية قوة لشبق تلك الليلة . كان شوقي نجريديا غريبا ابله . لم تكن بي قوة حتى على الحراك . كل ما يسمى قوة او عزيمة كان يلوح لي كذكرى بعيدة لا تنال رغم عسير الجهود ، كتنقيق صدف وريد في واحة بعيدة جفت مياهها ( واذا اذكر ان هذه الصورة تشبه صورة لشاعر عربي قديم ، هذا بينما كان الركود يستولي على اطرافي ، على جذعي ، بل حتى على جفني ) ، لم اتمكن حتى من تحريكهما . وهكذا كانت جهودي في احضار صورة ندى في خيالي محاولات عابثة . لم انجح حتى في تصور بسمتها ، عينيها ، نهديها ، لون شعرها ، ثوبها الاخضر الحبيب ، شبقها ، جبهها . آه ما اعسر ان يعجز المرء حتى عن الذكرى ، عن الذكرى عندما تكون ملامح وجه حبيب ، دفين في الخيال العنيد ، هي أمل الخلاص الوحيد . « لو تحضر صورتها ، فد يشور عزمي » . لكن الصورة لا تحضر اذا فقد العزم ، وتذكرت بيت شعر قديم « صح مني العزم والدهر ابي » . آه يبدو ان عزمي هو مجرد عزم ادبي ، او انه عزم اخرق يخلقه نبض القلب او توتر عصب وتخونه الدماء والاعصاب المعنية والاطراف .

وحاولت مع كرامة رجولتي . حاولت تذكر نظرات ندى المزدرية المليئة احتقارا . « عليّ الآن . . » . كان كل ذلك عبثا . لم افلح حتى في تذكر نظراتها المزدرية ، والتي لم اكن ادري - لا استحالة الذكرى - اين وكيف ومتى رمتني بها . « لكن ما هي تلك النظرات » ؟ . « من اين جاءتني فكرتها » ؟ . « انا حلمت ذلك ؟ » . « يجوز » . « لا يمكن » . تركت السرير بصعوبة بالغة لانكسر على باب الغرفة انظر الآخرين منهمكين في ترتيب الامور للفد ، مستعدين للانصراف كل الى حياته . « وأنا » ؟ .

ولبرهة قصيرة لم استطع التاكيد من وجودي الحقيقي . خيل اليّ اني ما زلت نائما في سريري وباني احلم . فركت باطراف اصبعين مآقي عيني ، وعدت الى حيث وضعت محفظتي . اخذتها وعدت ادراجي في سبيلي الى البيت .

في الشارع بينما كنت اسير مهلا مهلا ، كانت الحياة حياة بالنسبة للآخرين ، والضجيج ضجيجا بالنسبة للآخرين ، والشمس شمسا بالنسبة للآخرين . انا كنت كالمسائر في احلامه ، ينظر ولا يرى ، ينصت

# مُتَلَدِّدٌ عَلَى حَافَةِ اللَّيْلِ

- ١ -

بحثت ، في الموقد ، عن قصيده  
عن صورة ... ،  
نقية ،  
جديدة  
لم تحترق ،  
ولم تزل ... تسامر النارا  
فلم أجد ،  
في سورة الدخان ،  
في الرماد ،  
الا « وجه جيفارا » !

- ٢ -

غبت عن الدنيا  
لعل « صخرة ... » تنشق ،  
في عيني ،  
عن زهره  
لعل بحر الصمت والرماد ،  
فوق جبهتي ،  
ينبض ،  
عن جمره .

- ٣ -

طرت ،  
مع الريح ،  
بعيدا ،  
وتألفت على السحاب  
سبحت في بحيرة الضباب  
وفي عيون الليل ،  
صرت نجمة ،  
ثم تفرقت على ذوائب الفجر ،  
رجعت ... قطرة ،  
يشربها التراب .

- ٤ -

سافرت سرا ،  
مثلما تسافر الرياح  
الى بلاد الحب والزيتون والدموع  
الى ذرى ...

ما زال مصلوبا ،  
على اشجارها ،  
يسوع  
صرت فدائيا ،  
بلا سلاح  
قتلت مرتين :  
في الغروب ،  
في الطلوع .

- ٥ -

يدي .. التي غسلتها ،  
من دمها ،  
بالنار  
قد أورقت ،  
وحط ، فوق فرعها ،  
سرب من الطيور  
وامتد ، في اصابعي المقطوعة الجذور  
خيطة من النهار .

- ٦ -

ما أجمل الانسان ،  
حين يعشق الاله  
وعندما يصبح نور حبه ،  
في قلبه ،  
صلاه .

- ٧ -

ارسلت قلبي اليتيم ،  
طائرا يحوم  
حول الينايع ،  
فعاد لاهنا ،  
يحمل ، في متقاره ،  
رسالة ...  
غصنا من الزيتون ،  
في اوراقه ،

بحر ،  
شراع ،  
مرفأ ،  
غيوم .

- ٨ -

قنبلة واحدة ... صغيره  
اصفر من وريده ،  
تعبق في صغيره  
تحيل باريس ... الى رماد  
ما احزن الانسان ،  
يخشى ساعة ،  
عقربها جماد !

- ٩ -

حملت قنديلي في الظهيرة  
وطفت ،  
في غياهب اليونان ،  
تحت شمسها الكسيره  
ابحث عن قلب يفني الحب للانسان ،  
في الظلام  
ابحث عن حرف ،  
وعن اسطورة ،  
تسطع في الرخام  
لكن ريح الشر ،  
هبت ،  
اطفات قنديلي الحزين  
فمدت ،  
في قلبي نار ،  
لهفة ،  
حين .

- ١٠ -

من كأس سقراط ،  
شربت ،  
وانعشت ،  
بعد ان صلبت في طهران ،  
قتلت في سايفون ،  
أحرقت في بيسان  
فلم أمت ،  
ما اعظم الانسان ،  
لا يموت الا واقفا ،  
يحلم بالطوفان .  
بفداد

حسين جليل

## آخر منشورات دار الاداب - بيروت

### \* احزان خزيان

مجموعة قصص  
لسليمان فياض

### \* الزحام

مجموعة قصص  
ليوسف الشاروني

### \* ما العمل ؟

رسالتان الى الشباب العربي  
للدكتور عصمت سيف الدولة

### \* محمود احمد السيد

رائد القصة في العراق  
للدكتور علي جواد الطاهر

### \* عن الرجال والبنادق

مجموعة قصص  
بقلم غسان كنفاني

### \* بدر شاكر السياب

مختارات من شعره  
قدم لها أدونيس

### \* علي محمود طه

مختارات من شعره  
قدم لها صلاح عبد الصبور

### \* ثم تعود الموجه

مجموعة قصص  
لديزي الامير



# القصة القصيرة المعاصرة

ترجمة يوسف أحمد المحمود

الذي عاشه وذات الشخص . فالذين كانوا في الثلاثينات كتبوا عن « زمنهم الذي عاشوه » وبهذه المناسبة كتبوا عن « انفسهم » صدفة . ولكن ذلك لم يكن بالالزام . وكانت التغيرات تجري في العالم الخارجى على مقياس الكتاب المقدس ثم تم خلق انسان جديد . ان كاتباً يحس بالحياة لن يخفق بالتجاوب معها . وكان معظم كتاب تلك الفترة يعرضون حياة شخصيات قصصهم بحسب اعمالهم . فالعمل بالنسبة لهؤلاء الناس ، كان جوهر حياتهم ، وكان نبض فلوبهم . وقصة « الخلود » لايفان كاتيف اوضح مثال على ذلك . فهي واحدة من درر نصف قرن من النثر السوفييتي . انها قصة عامل ، فلاح ، لم يقدر للكاتب حتى رؤيته ، بل اعجب بالنتائج المدهشة لعمل ذلك الفلاح بعد موته . هذه القصة ذات ايمان مطلق بالانسان، ايمان عملي بانه انسان طيب .

ثم اورد نيكولاي اتاروف قائمة باسماء قصص « الدرجة الاولى » . هذه القصص التي « بقيت على مجرى الزمن » - لالكسي تولستوي، ميخائيل شولوخوف ، بوريس لافريونوف ، اسحاق بابل، يوري تيخونوف ميخائيل زوشينكوف ، نيكولاي تيخونوف ، ويوري اوليشا وغيرهم . لقد عاشت هذه القصص بما يعيش به الفن الحقيقي - عاشت باصالة صلتها بالحياة وجها للناس .

وانقل اتاروف للكلام عن كتاب جيل ما بعد الحرب ، الذين كافحوا ليفسروا انفسهم ، قبل كل شيء ، في كتاباتهم . لقد كتبوا عن « انفسهم » ومن ثم كتبوا فقط عن « زمنهم الذي عاشوه » . وكانوا بلا ريب ، يتجسدون شخصيات قصصهم . واعتبر اتاروف ان طرح سؤال : هل كان ذلك حسناً او سيئاً ؟ غير ملائم . بل على المرء ان يسأل : هل يمكن ان يكون الامر خلاف ذلك؟ ان التجربة الشخصية الواسعة ، خلال الحرب وبعدها بخاصة ، عندما فقد العالم نظامه الظاهري ، حضرت الكتاب الشباب على ان ينظروا الى مادية الحياة قبل ان ينظروا الى داخل انفسهم . وهكذا برز النثر الفئاني الذاتي في الادب الى الخطوط الامامية لوقت غير محدود . اما القصص فقد بلغت ، كما كانت قبل الحرب ، ذروة الجودة التي بقيت لها على مسر الزمن ، حسب قول اتاروف . وكانت هذه القصص كثيرة وغنية ! ثم ذكر اتاروف قصصا لكتاب معاصرين معتبرا ايها « نماذج واقعية » واكد بان هؤلاء الكتاب ، بأي حال ، قد استنفدوا ثروة القصص المعاصرة .

خصصت جلسات مناقشة مشاكل الادب ، التي كانت تجري من حول مائدة مستديرة ، جلسة لمناقشة القصة القصيرة . اذ ان القصة القصيرة كأي شكل ادبي ، تتعقب الحياة وتتغير حسب تغيير متطلبات الحياة . والقصص القصيرة الحالية لها ما يميزها من القصص المكتوبة قبل خمس الى عشر سنوات او اكثر .

وقد اوضح عدد من كتاب القصة القصيرة آراءهم في الحال الراهنة لهذه القصة ، والخصائص الرئيسية لهذا الشكل الادبي . وانفق المشتركون في مناقشات المائدة المستديرة جميعا على اعتبار الخلفية الاجتماعية ، الاسس الوحيدة التي يمكن ان يطور بموجبها هذا الشكل الادبي نظويماً ناجحاً . ان موهبة القاص ، كما قالت مايا غائينه تفاس ب « مقدرة على تفسير مغزى الحوادث تفسيراً متكافئاً مع العصر » .

وبعد خصائص القصة القصيرة ، تكلم المشتركون في المناقشة، عن امكانية تطويرها ، وعن اهمية الحكمة . كما قيل في المناقشة كثير عن معنى مثل هذه المصطلحات « الوثائقية » و « الاعترافية » . وكذلك ظهرت آراء معاكسة في فنية القصة القصيرة ، وفي عمل الوسائل الجديدة للتعبير . وقد علل تركيز الانتباه على مشاكل القصة القصيرة المعاصرة ( وصادف ذلك نشر مناقشة للقصة السوفيتية القصيرة في مجلة الانجلو - سوفيت ) ، بالمكانة التي يحتلها هذا الشكل الادبي في الكتابة الحالية وبالمادة الفيزية التي زودت بها المناقشة .

وهذا ما حدا بنا لان نطلع قراءنا على هذه المناقشة . فنقدم هنا تقريراً موجزاً عن الآراء التي اسهم فيها المشتركون في مناقشات المائدة المستديرة .

## معنى الهدف

كان نيكولاي اتاروف اول المتكلمين ، فافتتح مساهمته التي عنوانها ب « معنى الهدف » ، باستعادة ايامه الاولى ككاتب . اذ كان في مطلع شبابه يكتب عن الذين يكبرونه . في ذلك الحين كان يرى ان الاولى ، ان « يحل لغز العاملين » ، ان يكتب عن بناء الحياة الجديدة . فالعنصر الشخصي للكاتب ، عنده ، يقتصر على اختيار شخصية القصة وتقرير مصيرها ، بينما يجب ان تترك شخصية الكاتب جانباً . وقال اتاروف ان بعض الكتاب ايضا فعلوا الشيء نفسه . كل جيل من الكتاب يختار شيئاً مما ليكون العنصر الاهم في الصياغة « زمان الشخص

الادب الذي يكشف العالم ، الا ان هناك الادب الذي يبني العالم ، ويجعله ثمرة من ثمرات الخيال . وهنا توهب الحكمة بقوة ، وبقوة خارقة احيانا . ان قصص غوغول وادغار آلن بو القصيرة ، وكذلك روايات دوستوفسكي ، قد بنيت على حيك لا يستطيعها الا العبارة . ثم يستدرك تريفونوف من فورة فيقول عن قصة ، الانف والقطعة السوداء ، بأنهما - « لم نكون قصتين قصيرتين اطلاقا ، بل هما تأمل واندفاع في عالم آخر ... »

وبالنسبة لكتاب القصيرة السوفيت المعاصرين ، فان تريفونوف يعتبر من حسناتهم انهم « كتبوا بصراحة وايمان ، ولم يهتموا بالوصف الشعري وحسب ، بل اهتموا ايضا بالمادة والنثر ... »

### الحرارة العاطفية

وقال ادوارد شيم في مساهمته « الحرارة العاطفية هي الشيء الرئيسي » ان القصة القصيرة الواقعية في رايه ، هي قبل كل شيء ، مثل على موقف اخلاقي صحيح للحياة . وهذا هو مقياسه للقصة القصيرة الواقعية القيمة . ان كثيرا من الناس يكتبون الان بمهارة وحتى بأسلوب متائق ، ولكنك تتعب احيانا من هذه المهارة وذلك التائق . القصص التي تنشر غالبا ما تكون ذات اسلوب ساحر ، ويكون جوها وتفصيلها نابضين بالحياة ومع ذلك فانك تشعر : انها تأتي من « الرأس » وليس من « القلب » . ان حرارة عاطفة الكاتب هي ذات الاهمية الاولى . وان المرء ليضجر من القصص الفاترة التي لا يجد فيها غير التانرات السطحية ، ولا تجري الا وراء الكلمات الانيقة ، شمول كتيب ، لكنه غير موح ، ولا حرية ولا طبيعة . وذكر شيم اعمالا عزيزة عليه رغم نقصها ، مثل الربيع لسيرجي اناتونوف ، وقصص الكسندر فولدوين الاولى ، التي كانت « تقدما مفاجئا في فنيها » ، وغرسا في ارض بكر . وهناك قصص لكتاب آخرين يمكن ان تذكر ايضا .

وانتهى ادوارد شيم الى نعيانه للمطبوعات المنتظمة المختارة من القصص السوفيتية المعاصرة . كما تكلم عن نادي القصة القصيرة الذي اسسه اتحاد الكتاب حديثا ، حيث يعرض الكتاب المعروفون لتأجيلهم الجديد ، واعلان ان النادي يعتزم ان يلعب دوره باختيار اجود القصص القصيرة .

### لا قصة قصيرة بلا حبكة

كان هذا عنوان مساهمة الكاتب يوري كورانوف . قال ان محاولات كثيرة قد بذلت لتحديد اهمية شكل القصة القصيرة ومازها في الوقت الحاضر ( اشار كورانوف الى تزايد عدد « القصص الفطير » التي تنشر في المجلات والجرائد ) واخذ التغير في مفهوم « الحبكة » يظهر في القصص القصيرة المعاصرة .

ثم أكد كورانوف التحسنت الجديرة بالاهتمام في الخصائص الفنية للقصة القصيرة المعاصرة ( شافعا قوله بقائمة من القصص القصيرة الممتازة ) . وغرب مثلا على اساتذة القصة القصيرة الذين لم يفهم القدرة على بناء القصة ، واصابة الهدف الصحيح ، ونداول الالفاظ . وعزا اغراء القصص السوفيتية القصيرة الجيدة الى انسانيته واهتمام الكتاب الجدي بالعالم المحيط بهم ، والى التغيرات التي حدثت في هذه القصص . وقال ان الجنس البشري لا يزال يباد بالمشاكل المستعصية في نواح عديدة من نواحي الحياة ٩ والادب يظهر الصلة المعقدة بين الحوادث المختلفة الانواع - والقصة القصيرة اصلح من غيرها لمعالجة هذه الحوادث . لكونها الشكل الحساس الرشيق الذي يرتب الامور بسهولة ويعطي النتائج بسرعة .

وفي كلامه عن « الحبكة » قال كورانوف ان القصة القصيرة لا تكون بلا حبكة . واذا كان قد وجد مثل هذا المفهوم ، فلان القصة القصيرة تفضل الحبكة الداخلية على الحبكة الخارجية . هذه

واختتم اتاروف مساهمته بقول تشيكوف : « الافضل ان تكون واقعيًا ، ان تكتب عن الحياة ، كما هي ، ولكن ما دام كل سطر مشربا بمعنى الهدف ، كما هي الحال في النسخ ، فانك لا تستطيع ان تسبح بالحياة كما هي وحسب ، بل بالحياة كما يجب ان تكون ، وهذا ما يفتن لبك » .

### عودة الى ال ( بروسوس )

اما الكاتب يوري تريفونوف ، فقد بحث في مساهمته مشكلات الصناعة ومميزات النشر المعاصر بصورة خاصة ، ثم مشكلة الحبكة . وعنون اقواله ب « عودة الى البروسوس » .

قال يوري انه ان الصعب ان تميز الحدود الدقيقة للشكل الادبي ، ان تعرف مثلا ، ما الاختلاف الجوهرى ، يعرف النظر عن الطول ، الذي يميز القصة القصيرة من الرواية . ان قصص تشيكوف بالحقيقة تعد « روايات مضغوطة بقوة تشيكوف الفنية العملاقة » بينما تعتبر رواية الجريمة والعقاب ، لدوستوفسكي مثلا ، التي يقوم فيها العمل على حادثة واحدة وكل شيء جرى في يوم واحد او بضعة ايام ، قصة قصيرة لا اكثر ، امتدت عمقا وعرضا . فالقصة القصيرة والرواية كلتاهما متساويتان بالقدرة على فهم الحياة . والشيء الرئيسي المهم هو الحركة الداخلية ، التي هي ابعد ما تكون من النهاية . ان بلوغ الكمال في هذه « الحركة » هو الذي يجعل ملحمة ضخمة وقصة قصيرة من خمس صفحات متساويتين .

ومضى تريفونوف ، من وجهة نظره هذه ، يتحدث لا عن تطور القصة القصيرة خاصة ، بل عن تطور النشر بكل اشكاله . لقد كدس الادب النثري قواعد المقررة الخاصة ، ونماذجه واشكاله عبر قرون . وهنا لا بد من القول بان هذا المصطلح « النشر » قد جاء من الصفة اللاتينية بروسوس . وهي تعني : التحرر والراحة وعدم التحديد . والنشر المعاصر ، الذي يحير القارئ في بعض الاحيان ، هو عودة الى المعنى القديم ، الى الحرية والى الانطلاق من القيود .

ان الكاتب ركز افكاره على وظيفة الحبكة في العمل الادبي بناء على تجربته الخاصة ، مؤكدا ذاتيتها القصوى . وقال ان مفهوم الحبكة لا يظهر ، الى مدى واسع ، خلال الكتابة . بل يمكن ان تكون بالتقريب : حلقة واحدة ، وغالبا ما تكون الحلقة الاخيرة ، وهذه يمكن ان تكون معروفة بالنسبة للكاتب من نتائج الحوادث - بينما تنشأ الحلقات الاخرى ، وهو يقوم بالكتابة . اما الشيء الرئيسي الذي لا يمكن التخلي عنه دقيقة واحدة ، فهو الاحساس بواقعية الحياة التي يصفها . وهذا ما يساعد الكاتب على ايجاد الحبكة .

وكذلك رجع يوري تريفونوف الى تشيكوف ، وهذه الرجعية طبيعية في مناقشة القصة القصيرة ، فأورد قوله بضرورة الكتابة ببساطة عن الاشياء البسيطة . وهنا وجد تريفونوف الجواب على مشكلة الحبكة . واستشهد بحبكات تشيكوف قائلا : « ان مهندسا تكنولوجيا قد بلغ الثالثة والاربعين الا انه لم يجد المكان المناسب ، فاشتغل كاتباً في محل تجاري » .

وانتقل تريفونوف الى وصف الطرق المختلفة التي تحدث له فيها افكار لقصص خاصة ، ثم كيف يكتب تلك القصص . بعض هذه تنبثق حالا تحت تأثير ضغط قوي لحظية اشراق النفس بالفكرة . وقصص اخرى تكتب ببطء ربما استغرق اكثر من سنة . ان فكرة من هذا النوع تذبل لوقت طويل ، يروى فيها ، ثم تظهر فجأة بقوة متوهرة . وصنف ثالث من القصص القصيرة يأتي من التفكير ، ومن التأمل .

ولكن تريفونوف ، بعد ان عبر عن فهمه الخاص للحبكة ، يختم مساهمته بقوله : « ان كل الآراء التي اوردتها عن الحبكة تشير الى

محل القصة القصيرة . وإنما فصدت ان اشير الى سيادتها بين الاشكال الادبية الاخرى فيما سبق - ثم ركودها في الوقت الحاضر وحسب . ويقول بيتوف ان القصص القصيرة الجيدة لا تزال تظهر حاليا ، الا ان القصة القصيرة اجمالا ، قد اصبحت شكلا ادبيا مكن الكاتب من ان يتكلم فيه ، على الاقل ، باسمه الخاص . لقد صار الكاتب يجلس الى مكتبه ، وليس عليه ان يفكر بالشكل الادبي الذي ينوي ان يكتب فيه ، خشية ان يقع تحت تأثير الشكل ، بل عليه ان يركز تفكيره على ما يكتب ، وماذا ؟ وفجأة يسري ان ما كتبه هو قصة قصيرة .

وبهذه الملاحظات يختم اندري بيتوف مساهمته في المناقشة .

## الكتابة الوثائقية والاعترافية

واتى دور مايا غانينا ، فأخذت بتفنيد رأي ادوارد شيم ، ليسالمهم كيفية كتابة القصة ، شريطة ان تكون قصة جيدة . قالت : « ارى انه من المفيد ، الى حد بعيد ، ان افكر فيما اكتب ، وان اناقش الاتجاه الذي سيتحرك فيه الشكل المكتوب ، وكيف يتغير تحت تأثير الزمن . » وبهذا الصدد الممت الى الكتابة « الوثائقية » و « الاعترافية » . واعلنت ان الافلام الوثائقية صارت ، في الفترة الحديثة ، اكثر متعة للمشاهدة من معظم الافلام الاخرى الرئيسية . والافلام « الملفة » كثيرا ما تروي للمشاهد ، في هذه الايام ، اقل مما يعرفه هو نفسه عن الموضوع الذي تعرضه . والشيء نفسه يحدث في بعض الكتابات النثرية . والاشياء التي تحدث في الحياة الواقعية المعاصرة لا يستطيع ان يستشعرها ذهن اي عبقري . وان القدرة على ان تجعل « المعضلات » تنحل في الحبكة ان تلقى قصصا مفعمة بالحياة والاحتيال ، فهذا لم يعد مقياسا للموهبة . وقالت ان الاشياء الكبيرة تجعل المستقبل يتجلى في الواناق ، والاشياء الصغيرة تتجلى في « الاعترافات » . ولكي توضح ماذا تعني بالكتابة الوثائقية ، فقد تكلمت عن البراعة التي تجعل الكاتب اقرب ما يكون من الحقائق الواقعية ، وعن قدرته على نقل الموافف الموثوق بها عن الناس ، ثم عن صدق افكار الكاتب ، الخ . كما تكلمت عن الاشياء التي لا يتضمنها المفهوم « الوثائقي » ، بكل معنى الكلمة .

وانتهت غانينا مساهمتها بهجوم عنيف ، ولكن على بيتوف هذه المرة . قالت ، معارضة لرايه ، ان شكل القصة القصيرة قد ثبت لعدة قرون ، ويمكن ان يستمر ، رغم انه اشد الاشكال الكتابية صعوبة ، وذلك انك صرت تعرف بدقة اي شكل ستكتب اذا ما جلست الى مكتبك لهذا الغرض . ثم اوردت قصة فايزلي اكسينوف ، نصف الطريق الى القمر ، التي كتبت اتفاقا في حدود هذا الشكل الادبي ، مثلا على ما نقول . وكذلك قصته ، برتقال من مراکش ، التي عزت ضعفها الى غموض حبكة - هذه القصة لا تكبر بحيث تصير رواية ، ولكنها تتجاوز شكل القصة القصيرة .

## القصة تفقد شكلها

اما بوريس اناشينكوف فقد لاحظ ، حسب قاعدة خاصة ، ان القصة القصيرة اقرب الى الكتابة الصحفية من اي شكل اخر من اشكال الكتابة . وهذا مع الاحترام لشكل القصة القصيرة المعاصرة ، صحيح . ويوافق اناشينكوف اباروف بان « الجغرافيا » الى درجة كبيرة ، قد شكلت « كتاب الاجيال القديمة . وكان هذا طبيعيا مئة بالمئة : فالثورة بحاجة الى عرض مكتسبها ، والكتاب ، الذين كانوا لحم الثورة ودمها ، قد سدوا هذه الحاجة . ويقول اناشينكوف ان جغرافية القلب الانساني قد حلت محل جغرافية الارض . وهذا صحيح وواقعي . ان الظروف الخارجية في القصة القصيرة المعاصرة لم تعد تستهلك الشخص كلية ، لم تعد تفرقه فيها ، بل تشد انتباهه الى مشكلة الواجب الاخلاقي وهذا يعني لفت انتباه الشخص الى نفسه . ومن هنا كان الشعور بافتقار القصة القصيرة الى الحبكة . ومن هنا ، ايضا ، كانت مميزاتها « الخاصة » كما كانت عقلانياتها وطبيعتها

الحبكة تشكل الروابط بين عالم الشخص الداخلي والعالم الخارجي بين جوهر الظاهرة الداخلي والخارجي ، حيث يؤثر السابق في اللاحق ، وهكذا دواليك . وكذلك تكلم كورانونوف عن وسائل النماذج التعبيرية للقصة القصيرة المعاصرة : فهناك تقارب النثر والشعر - لان النثر اشد حرارة ، واثارة ، وحياة ، واعمق بلاغة . ان الاتجاه الخفي للمعنى قد اصبحت اعمق ، واصبح نوعا من الضرورة في القصة القصيرة المعاصرة .

اما التقدير الرفيع لشكل القصة القصيرة ، فقد اجمله كورانونوف بقوله : « ان ادب اي شعب من الشعوب لا يمكن ان يعتبر ناضجا اذا كان لا يستطيع ان يفخر بتطوير شكل القصة القصيرة تطويرا جيدا . وان اي انسان ليستطيع ان يسر ، طبعا ، بنجاح تطوير ذلك الشكل في ادبنا المعاصر . »

## القصة القصيرة تلفظ انفاسها

ولكن اندري بيتوف لم يوافق على ما قاله كورانونوف وبعض الآخرين . وكان منذ البداية قد اندر بان سياتكم بوضوح . قال ، وهو لا ينكر وجود قصص قصيرة فائقة : « انني مصمم عن قصد على ابداء وجهة نظري بصراحة . واعتبر ان القصة القصيرة المعاصرة في منزلة اخفض مما قيل فيها . ويعتقد ان « الاجمال » و « اللجزيات » هي خصائص التقدم الادبي اكثر مما هي في توزيع الاسماء والاعمال . والنتيجة التي تفزع الى الذهن ، فيما اذا كانت القصة القصيرة المعاصرة على ما هي عليه ، ستزدهر وتحقق انجازات معتبرة . ولكن القصة القصيرة رغم انها ، الآن ، اكثر كمالا ، وانها نوع ادبي متقن ، فانها آخذة بلفظ انفاسها . ويقول بيتوف بوجود تطورات ضرورية ابعد للنثر . وعلى كاتب النثر الجيد ان يستمر بترويض القصة القصيرة ، كما ان عليه ان يقدمها . والشخص الذي يقتصر الآن على كتابة القصة القصيرة « فقط » اصبحت ظاهرة نادرة . واذا امكن لانسان ان يذكر كراكوف وشوكشين - فان ارتباطهما بهذا النوع الادبي يضمهما في بابة خاصة . غير ان هناك كتابا آخرين ممتازين للقصة القصيرة معروفين بكتابة اشكال اخرى الى جانب كتابتهم ل « القصص القصيرة » ويتوقع من هؤلاء الكتاب الاستمرار بكتابة القصة القصيرة ، لان قصصهم هذه لا يمكن ان تستغرق ، الى وقت طويل ، كل ما يرغب ان يقوله الكاتب نفسه . ويقول بيتوف ان القصص القصيرة الممتعة أخذت تظهر الان كملتقى طرق بين الاشكال الادبية المختلفة . وفي رايه ان قصة السلاح العتيق المثلوم ، لغازل اسكندر ، وقصص غرانت ماتيفونسيان واوغست والكهو ، امثلة على القصص القصيرة « الجيدة » التي لا تتضح فيها النهايات ولا « حدود فيها للحياة » . ومن الاولى ان لا تسمى هذه قصصا قصيرة اطلاقا ، بل انها ، بالحقيقة « فصول من روايات كبيرة ، يحس فيها بالفصول الناقصة ! فصول ملاصقة للفصول الموجودة ، بينما الفصول المفقودة ذات وجود سري في مثل هذه القصص القصيرة . وليس هذا اتجاها من اتجاهات همنفواي الخفية المعنى ، الذي جعل مقلدوه الفارئ يتعب منها . وهذه القصص لها سماتها ، كما ان لها احساسا بالمدى والحياة . »

وطبقا لهذا المفهوم يقترح بيتوف مناقشة مشاكل النثر ، وليس مناقشة مشاكل الشكل الادبي . والنثر ، الذي له مستقبل عظيم ، في رأي بيتوف ، هو النثر « الاعترافي » ، النثر الذي لا يمكن ان يقيد بشكل ادبي معين ، لانه ليس اكثر من خيال جامع . والاعتراف اقرب الى النثر الوثائقي منه الى الادب المحض . فالخيال الجامع ينبع دائما من « نفسه » وهو متحرر من « قيود الشكل » ولا يدع شيئا للاحتمال .

ومن الممتع ان يقول بيتوف اخيرا : يستشف من مهاجمتي للقصة القصيرة المعاصرة ، اني تكلمت بدقة عن امكانيات هذا الشكل الادبي وشغفت ذلك بامثلة على القصص الجيدة - وهذا يعني اني اناقص نفسي . ولكن ذلك لا يعني اني اريد ان احل اي شكل كتابي آخر

## القصة القصيرة اكتشاف

والكاتب ، ايفان نومنكو والبيلورسي ، تكلم عن مشكلة القصة القصيرة الوطنية فيما عنونه بـ « القصة القصيرة اكتشاف ايضا » . والذي يقلقه ان الصراع الاجتماعي الحاد قد اختفى من قصص بيلورسيا القصيرة ، مع ان جو الحياة الاخلاقي يحوي مواقف اجتماعية وثيقة الصلة بالموضوع . ان جو البحث الاخلاقي للمجتمع بحذافيره والافكار الروحية للمجتمع في القصص القصيرة يتجلى وراء الصراع في الحياة الخاصة .

وقال نومنكو ، وهو يتكلم عن خبرته ككاتب ، ان الكاتب يمكن ان يكتب قصة قصيرة بلا حبكة ، اذ يمكن ان تشر ، كالقصيدة ، وفقا لقانون ترابط الافكار .

## الحبكة جوهريه وميزة

ومرة ثانية اثار الكاتب الجيورجي ، غريغور شيكوفاني ، اهمية الحبكة . قال ان القصة القصيرة لا تكون بلا حبكة ، واذا كانت فهي صورة وصفية موجزة وحسب . والحبكة الحكمة هي التي تجعل الكاتب قادرا على اظهار جوانب الشخصية المتباينة ، وعلى اقتصاص اثرها من وجهات نظر مختلفة . ان الذروة - نقطة التحول في صوغ الشخصية - عنصر مهم في الحبكة بصورة خاصة . والشئ الرئيسي ان الرواية القصيرة قد تجاوزت ، ولا تزال ، مع توفد الحياة ومجرى المشاكل . وتعبير ادق فان قوتها تتجلى بما تثيره من مشاكل جديدة اكبر واشد تأثيرا من الاشكال الكتابية الاخرى . وهذا ما يفسر السبب في تادية القصة القصيرة وظيفة الاهمية الاولى حتى في العصر الحاضر .

## قصص السيرة الذاتية

وافتح الكسندر ريكمشوك مساهمته بالجدال مع بيتوف . فقال ان شكل القصة القصيرة شكل ابدى . وان الرواية القصيرة الكلاسيكية ليكاسو ومرغريت النافارية قد خلفها النشر « الاعترافي » ( روسو ) والنشر الفلسفي ( فولتير ) ، ثم ظهر ميريه فجأة وكليست . . فكان تعاقب التغيرات الادبية صوابا كله وحدا بارزا . واذا كان لا يشك بوجود بقاء القصة القصيرة الى الابد ، فلعينا ان نلفت النظر بثقة الى مسائل الصناعة والحبكة بصورة خاصة . ان ريكمشوك لا يرى التخلي عن الحبكة . اذ ان فقدان الحبكة شبيه بخدعة ادبية . ثم ابدى ريكمشوك ، وهو يتعرض قصة اكسينوف القصيرة ، نصف الطريق الى القمر ، مفهومه الخاص لاصطلاح « الحبكة » وتمييزها من المخادعة ، ومن النادرة ، او الملاحظة الخاصة . ففي القصة القصيرة يوجد دائما الفترة التي تميز الحادثة او النادرة من حبكة القصة القصيرة ، الفترة التي يظهر فيها للعيان التعميم الجاد في القصة القصيرة . ويستطيع القارئ ان يجد في اي قصة قصيرة ناجحة مادة اولية تتحول الى نتيجة . ثم اكد ريكمشوك ، وهو يتكلم عن مشاكل الصناعة ، الحاجة الى الدقة في تفاصيل الزمن . لان فسي تفاصيل الزمن قيمة كبيرة ، قيمة وثائقية لاجيال المستقبل ، كما اعلن عن اسفه على قصص « السيرة الذاتية » التي اصبحت نادرة - اذ ان هذه القصص تتعقب حياة الانسان من البداية الى النهاية . ويمكن لقصص السيرة ان تحتل ميدانا هاما من ميادين القصة السوفيتية القصيرة .

## خلاصة

وبمساهمة الكسندر ريكمشوك اختتمت مناقشة مشاكل القصة القصيرة المعاصرة . وقد ظهر من هذه المناقشة ، ان القصة القصيرة قد تطورت في اتجاهات مختلفة ثبت بعضها بمرور الزمن ، بينما بقيت العضلات التي تثير التناقض والاحكام المتناقضة . وكان ما قاله

« الاعترافية » . اما قضايا الاسلوب والصناعة فهي ، الى مدى بعيد ، قضايا المضامين ، وذلك ان تسميها ، قضايا خاصة . اما الحبكة بالمعنى التقليدي فانها تتراجع الى الخلفية ، بينما الروابط الاجتماعية والاخلاقية ، والدراسة النفسية ، والحركات الداخلية للشخصية ، تبرز في الامامية . وهذا يعني ان الحبكة قد ماتت . عاشت الحبكة !

وقال اناشينكوف ان القصة قد فقدت في العصر الحاضر شكلها الاصلي المميز ، واختلطت بالاشكال الكتابية الاخرى . اما الاسباب التي دعت الآخرين لآخذ مصطلح بيلينسكي « المصطلحات الزمنية » بعين الاعتبار ، فقد اكدت ان ذلك يؤدي بالمشاركين في المناقشة الى الابتعاد عن موضوع المناقشة الحالي .

## خصائص جديدة ومهمات قديمة

وتكلم جوناز ميكيلينسكاس تحت عنوان « خصائص جديدة ومهمات قديمة » عن الاشكال الواضحة للقصة القصيرة المعاصرة . وضرب مثلا لذلك من الادب الليتواني . وقال ان الشكل بالذات لم يكن جامدا اطلاقا بل كان محركا غير عادي . وهذا الشكل يستمر ايضا في العصر الحالي ليعمل كرائد لكل اشكال النشر . لقد اعتق نفسه من التخطيط والزخرف . ومن وصف الحياة السطحي . انه لا يزال يتفد الى الاعماق ليكتشف ميادين جديدة في طبيعة الانسان وجهده المادي انه معدل يفقد مظاهره المعتادة احيانا ، ليستمر مرة ثانية وبعناد في مواصلة ابحاثه . ان قدرة القصة القصيرة على ربط الافكار والحوادث صارت من اكثر الوسائل الفعالة لاجتذاب القارئ الى التقدم الابداعي وتنشيط خياله وتفكيره . واذا كان التفصيل يستعمل في القصة ليكون شهادة وثائقية حقيقية للتحليل الواقعي في هذا العصر ، فانه قد يستعمل ايضا وسيلة للتعميم العريض وحتى وسيلة للرمز .

ثم يعالج ميكيلينسكاس قضية الحبكة ، ويوضح الراي القائل بان غموض الحبكة ، او فقدانها ، كثيرا ما يؤدي الى تحليل غير ملائم للشخصيات . ولكنه يعترف انه هو نفسه كان ، في بعض الاحيان ، يكتب قصصا بلا حبكة ، بل الجؤ الغام وصوت الفكرة غير المنطوق ، هو ذو الاهمية الحاسمة . ومع ان فقد الحبكة كلية ، غالبا ما يقلل من تأثير القصة ، فالاكثر صعوبة ان تعد افكارا جديدة ومشاكل هامة في قصة يجب ان يتركز فيها الانتباه الرئيسي على رد الفعل العاطفي للشخصية .

ويقول ميكيلينسكاس في الخاتمة ، ان افتناعي العميق هو ان القصة القصيرة تكون مبتكرة حقا عندما تدرس المشاكل الرئيسية للوجود الانساني .

## مدرسة للنشر

وقصر فازيلي اكسينوف مساهمته على مشكلة الصناعة . ولانه وافق غانينا بازدياد اقبال القراء على الشكل الوثائقي ، فقد فر ذلك بانحطاط المزايا الفنية لكثير من الاعمال النثرية . ان النشر الحقيقي يجب ان يعطي القارئ ما لا يمكن ان يعطيه اياه التاريخ المجرد . يجب عليه ان يعطي واقع الحياة الداخلية . ثم يشهد بنشر بيتوف وياشين وبولفاتوف .

وزدا على ادوارد شيم ، تكلم اكسينوف عن الحاجة الى « حلقة دراسات حرة » لمناقشة القدرة الفنية والصياغة وبخاصة لدى معالجة القصة القصيرة ، التي اصبحت مدرسة للنشر . ان القصة القصيرة ليست في ازمة ، بل الحقيقة ، ان هناك ضبابية معينة في حدود الشكل لا بد من ملاحظتها . وقال ان القصة القصيرة كانت هيكل محدد الشكل ، وان وجود حدود دقيقة لم تكن لتلحق بها اي ضرر .

كذلك ذهب بيتوف الى مثل ذلك ، وهو يلفت الانتباه الى «مظاهر الركود» في شكل القصة القصيرة ، وحث الكتاب على ترك الشكل الذي دخل ، في مثل ذلك ، وهو يلفت الانتباه الى «مظاهر الركود» في شكل القصة القصيرة ، وحث الكتاب على ترك الشكل الذي دخل ، في رأيه ، طريقا مسدودا ، وان يبحثوا عن اشكال اخرى .

اما الخصائص المعارضة لهذه الآراء ، فقد عرضها الكتاب الآخرون بدقة ، وهي الخصائص التي تؤكد اهمية تحليل طرق التقدم لشكل القصة القصيرة تحليلا مناسباً .

اعداد انيسا ترافكينا

( عن مجلة « الادب السوفييتي » )

اناروف ، بان قصة ما قبل الحرب نفذت بالدرجة الاولى ، القسم الاول من المهمة الاولى التي واجهت الادب - وهي ان يكشف الكتاب عن انفسهم وعن زمنهم وان يصفوا « الزمن » بينما كان كتاب ما بعد الحرب يكتبون عن « انفسهم » قبل كل شيء ، كان هذا مثار الجدل والتخطيط . حقا ، ان القصص القصيرة الجيدة ، في الماضي ، قد حققت وحدة الجوهر الاجتماعي والاخلاقي .

والحق ان هذه الحملة الصادقة لحساب القصة القصيرة كانت كاملة بكل ما في الكلمة من معنى ، ومقاومة لتصدع « الصناعة الفنية » كما كانت بارعة ، وتمتاز بالشمول . وقد مضى شيم الى اقصى غاية بمهارة عندما قال ، بان مشكلة الصناعة والصناعة الفنية ليست شديدة الاهمية بالنسبة لمعظم كتاب القصة القصيرة المعاصرين .

# بدر جاكرا السياب

قصائد

اختارها وقدم لها  
ادونيس

طبعة ثانية  
صدرت حديثا

# السَّوَارِعُ الْعَارِيَّةُ

رواية تاليف

فاسكو براتوليني

ترجمة ادوار الخراط

صدرت حديثا

منشورات دار الاداب - بيروت - ص ٠ ب ٤١٢٣



## يا عنب الخليل

للشاعر عز الدين المناصرة

منشورات - دار العودة - بيروت

... لع في الآونة الأخيرة جيل جديد من الشعراء الشباب الذين يأتون مباشرة في الصف التالي لجيل الرواد في حركة الشعر الجديد رغم وجود جيل وسط لم يستطع أن يصل إلى مستوى الرواد وفي ذات الوقت لم يصل في مستواه الفني إلى مستوى الجيل الجديد جيل : حسب الشيخ جعفر - ممدوح عدوان - عز الدين المناصرة - أمل دنقل فايز خضور - علي وجه الخصوص . هذا مع وجود جيل وسط يمتلك الاداة الفنية جيل : محمد عفيفي مطر - خالد علي مصطفى - فواز عيد - ابراهيم ابو سنه - علي كنعان - كمال عامر وغيرهم . ولكن الجيل الجديد أكثر تفوقاً من الجيل الوسط بالتأكيد .

\*\*\*

عز الدين المناصرة واحد من شعرائنا الشباب الذين اثبتوا بشعرهم صلابه حركة الشعر الجديد بلفته العربية الصافية وعلاقته الحميمة بالتراث العربي الذي يفوح من كل سطر في قصائده . هذا مع وجود التكنيك الفني الممتاز والحديث جداً .

وقد اصدر عز الدين المناصرة مع الشاعرين مهران السيد وحسن توفيق مجموعة شعرية مشتركة باسم « الدم في الحدايق » صدرت في القاهرة . ولكن مجموعته الشعرية الجديدة « يا عنب الخليل » هي في اعتقادي مجموعته الشعرية الاولى .

واول ما يلفت النظر هو عنوان المجموعة . العنوان فلسطيني جداً . ورغم فلسطينية الشاعر في قصائده هذه المجموعة . فان قصائده أكثر التصاقاً بالعروبة . بدليل ارتباطه بالتراث العربي واتجاهه القومي الانساني الواضح . وعنوان المجموعة كما يبدو في قصيدته « يا عنب الخليل » التي تحمل اسم المجموعة . عنوان فلكلوري لانه مستمد من اغنية شعبية فلسطينية « خلي لي يا عنب » . وليس هذا تركيزاً على اقلية الشاعر - كما كتب بعضهم - لان لوركا وبدر شاكر السياب يعتبران اقليميين بهذا المعنى . كما ان عز الدين المناصرة ليس شاعراً امياً شيعياً كما حاول بعضهم ان يفسر تكراره لبعض الصور الانسانية بانه شاعر شيوعي .

والحقيقة ان الفكر القومي الانساني يمتد على طول مجموعته . وقد اعتمد بعض من كتبوا عن المجموعة بان تكراره لصفة « الكنعانية » دليل على اقليميته . والحقيقة ان هذا الخطأ يقع فيه كثير من النقاد . لماذا ؟ . لان الكنعانيين عرب ونحن نعتزف بهذا - تاريخياً - عندما نحاول ان نثبت ان حق العرب التاريخي في فلسطين حق ثابت بدليل وجود العرب الكنعانيين .

كما ان قوله :

هل أنت تريدني  
ان تبقى في الصين  
نحن المنفيين !!

او قوله :

والنقوش الحمر في صدر العلم  
منذ ان كنت ربيعاً مهملاً  
علمتني : كيف تقبيل القم

او غيرها من الصور المتفرقة . لا يدل على انه شاعر ماركسي .

\*\*\*

والان الى ديوان « يا عنب الخليل » منذ البداية . في بداية الديوان نجد ان الشاعر قد اختار بعض الابيات الشعرية من الشعر العربي القديم ليقول لنا : الى اين يتجه ديوانه . فبعد قراءة الابيات المختارة تشعر ان الاختيار لم يكن عبثاً بل ان كل بيت يدل على تجربة من تجارب الديوان :

... القصيدة الاولى في الديوان « ملحوظة اولى » قصيدة مركزة جداً توضح حال الفلسطيني في المنفى بعد الخامس من حزيران :

رسائل تجيئني مختصرة  
حروفها معودة كانها من ذهب او ماس  
اهكذا يعيش كل الناس !!!  
ام وحدنا نموت فوق النطع تحت القاطرة  
رسائل تلجئة الاحساس  
لكنني نسيت انها مفامرة  
ان نكتبي حرفاً به مرارة الشوق . .  
وصدق الذاكرة  
نسيت ان كل حرف في الكتابة  
قد صمته هيئة الصليب والرقابة  
بداية نهاية مكروية  
يا حزن قد ذوبتني  
رميتني للعبات القفرة .

وفي قصيدته الثانية « ناطوران » نرى اثر الاغاني الفلكلورية واضحا في شعره في المقطع الاول من القصيدة . . . ولكن المقطع الثاني - كما يبدو - مقطع سياسي وانا اختلف مع الشاعر في تصويره . . . ولكني لا استطيع ان افرض عليه ان يحب ما احب .

اما قصيدته « يا عنب الخليل » فقصيدا رائعة الموسيقى تتسلل الى القلب من خلال النغم والصور الفلكلورية الشعبية . . . ( الاغور الدجال - جنية المقابر - خلي لي يا عنب ) . شعر المناصرة في مثل هاتين القصيدتين « يا عنب الخليل » و « ناطوران » شعر فلسطيني بسلام جدال :

سمعتك عبر ليل الحزن اغنية خليلية  
يردها الصفار وانت مرخاة الصفائر . .  
انت دامية الجبين  
ومرمرنا الزمان المر يا « حبرون »  
يعز علي ان الفاك مسبيه

\*\*\*

سمعتك عبر ليل الصيف اغنية خليلية  
تقول تقول : يا عنب الخليل الحر . . لا تشر  
وان اثمرت كن سما على الاعداء كن علقم .

... ولكن متى تحققت النبوءة ؟ هذه القصيدة مكتوبة في عام ١٩٦٦ - كما هو مكتوب في ديوان « الدم في الحدايق » ولعلها قصيدته « اغنية كنعانية » المنشورة في الآداب - مايو ١٩٦٦ . نصيف له هذه القصيدة قصيدته الرائعة « زرقاء اليمامة » التي نشرها في ديسمبر ١٩٦٦ من الآداب ايضا ثم تبعه الشاعر أمل دنقل وعمق الرمز في قصيدته المشهورة والتي تحمل نفس العنوان .

\*\*\*

ولعل الدارس لشعر المناصرة . . لا يمكن ان يخرج من شعره دون ان يلاحظ ملاحظة هامة جداً وهي ارتباط الشاعر بالتراث العربي القديم : التاريخي والادبي . . فانت تقرا القصائد التالية : ظاهرة - في الرد على الاحبة - زرقاء اليمامة - قفا نيك - القهى الرمادي - موسى بن ابي القسان - ذهب الذين احبهم - رسالة الى فروتا - وبعض مقاطع قصيدته « من اغاني الكنعانيين لتجد ان ارتباط الشاعر بتراثه العربي ارتباط واضح وقد اصبح ظاهرة بل مميزة من سمات شعره . ولعل اهم شخصين من تراثنا قدمهما لنا الشاعر عز الدين المناصرة



في اطارهما الرمزي المصري .. هما شخصيتا : امرئ القيس - وزرقاء اليمامة « بشكل خاص ... ان رائحة امرئ القيس القديم تفوح في شخصية امرئ القيس المصري العربي الفلسطيني .. وقد استغلها الشاعر ببراعة تامة تثبت قدرته اللغوية والموسيقية في دمج التجربة المعاصرة بالرمز القديم ... الفلسطيني يحوم في البلاد يبحث عن يمينه في استرداد ارضه السليبة .. كما حام امرؤ القيس في بلاد الروم باحثا عن يساعده في استرداد ملكه المقتصب وفي اخذ ثار والده .. اما النتيجة فهي نفس النتيجة التي انتهى لها امرؤ القيس :

ايها الوادي الخصب  
ربما مرت على القبر هنا يوما حمامه  
يا حمامات السهوب  
ابلغي عني التحية  
قبل موتي للحبيب  
داره السمراء شرقي اليمامة  
وانا اسقط مهزوما الى يوم القيامة

هذه الابيات تمثل رحلة الانسان الفلسطيني من ٤٨ - ١٩٦٧ .. اما بعد ذلك فلم يكتب عنها المناصرة ... ولعله يفعل في قصائده الجديدة .. لعل الشاعر ينتقل من الخمر الى الامر .. وان كان قد صور مرحلة الخمر السياسية تصويرا جميلا في قصيدتيه « قفا نيك » و « المقهى الرمادي » :

ثم يمضي الملك الضليل للمقهى القديم  
كلت حيطانه خضر الطحالب  
ونسج العنكبوت  
كل ما فيه يموت  
ها هنا ادفن رأسي  
في كؤوس الشاي حمراء وفي لون الخطب  
ها هنا ادفن ياسي  
في رمال دنسوها .. لم تكن  
غير هذا الكذب ... ما ينمو بأعماق الزمن  
واقول : اليوم خمر وغدا ... يا غرباء  
اسكنوا يا غرباء  
« فورا الشارع » منا خطباء  
ووراء الشارع منا حكماء

\*\*\*

وعندما يصل امرؤ القيس الى قيصر الروم يطلب مساعدته ولكن يبدو ان القيصر قد ماطله ، يلقي امرؤ القيس الجديد قصيدته «تظاهرة» امام القيصر الجديد بأسلوبه الساخر :

مولاي قيصر الزمان في بلاد الروم  
وقاهر الهكسوس والمناذرة  
تعبت يا مولاي من عدّ النجوم  
من المغامرة

تأمرني بأن أشدّ فوق جرحي .. ان اصوم  
تحضني على المكابره .

مولاي قيصر الزمان في بلاد الروم  
وقاهر الهكسوس والمناذرة  
يا من خراج ملكه يبيع في القفار  
مولاي يا من ملكه بلا حدود  
وجيشه عرمرم  
يجتاح بحر قلزم  
ويستعيد ملكنا المفقود .

\*\*\*

ويستغل الشاعر اسطورة ايزيس واوزيريس فيسجل ياسه تحت

وطاة الهزيمة منتظرا حوريس البعيد جدا في قصيدته « يا بعيدا » ان الشاعر يقف في نهاية القصيدة يصرخ كما صرخ لحم اوزيريس المتناثر في ارجاء الارض .. ولعل اهم قصائد هذه المجموعة الشعرية هي : ( قفا نيك - المقهى الرمادي - في الرد على الاحبة - زرقاء اليمامة ) بشكل خاص ... ولعل استغلاله للتراث العربي هو الذي اكسبها متانة لغوية وموسيقى شعرية فحلة فرغم ان الشاعر يتحدث عن خمر ومغنى امرئ القيس الا اننا نلمح شاعرا اخر في نفس الفقرة التي توحى بالحديث عن امرئ القيس .

لو مات فارسك المجيد ومات ناطور الشجر  
فادفن عظامي ... يا حبيبي  
تحت كرمنا على الجبل العتيق  
تعتق الايام والاعوام  
ويشح في الشام الطر  
تنمو وتخضر العظام  
فادفن عظامي ... وانتظر  
يوما من الوادي شروقي  
اني لآخشي الموت في المنفى فمن  
يروى عروقي ؟ ؟

.... الا ترى معي رؤيا «ابو محجن الثقافي» حين قال في ابياته انه يريد الموت تحت شجرة عنب :

ولا تدفني في الخلاه فانسي ..

اخاف اذا ما مت الا اذوقها

وهكذا لم تعد الصورة المستمدة من التراث لشاعر واحد بل تجمع كامل التراث الشعري كله .. وهذه هي براعة الشاعر المعاصر .. وقد يظن بعض الشعراء الناشئين ان الارتباط بالتراث ارتباط قسري ولكن العنوية الشعرية التي يتسم بها شعر عزالدين المناصرة تجعل الارتباط بالتراث ليس امرا سهلا كما حاول بعض الناشئين ان يفصل فيطرح الاسم القديم بلا مبرر ولا ذكاء في تناول .. بل نجد الفلكلور الفلسطيني في ثانيا القصيدة التي تتحدث عن شخصية تاريخية ... خذ مثلا قصيدة « موسى بن ابي الفسان » ... يقول الشاعر

ايا طفلة القصر هيا افتحي  
فحممة الخيل سوف تهيجك ..  
هيا افتحي  
تباهين بالكحل في جفك الجراح  
ونحن نباهي باسيافنا

... رغم ان هذه الفقرة تعبر عن تطلعات موسى بن ابي الفسان لان يجد الجيوش القوية التي تستعيد غرناطة .. فهي مأخوذة - بلا شك - من الاغنية الشعبية الفلسطينية :

يا بنت ياللي ع السطوح  
طلي وشوفي خيولنا  
انت غواله كحلكتي  
وحنا غوانا سيوفنا

ولا يقتصر هذا على معرفة المناصرة بالاغاني الشعبية الفلسطينية بل يثبت لنا ان له معرفة بالاغنية المصرية ففي قصيدته «المقهى الرمادي» نجد :

....وفي لون البنفسج  
ايها الزهر الحزين  
رغم هذا انت تبتهج  
فاترك الاحزان يا ازرق دعها للسنين  
آه لو تعرف حزن الآخرين  
ايها الزهر الحزين

ولعل الشاعر كان ينظر الى اغنية صالح عبدالحى عن البنفسج عندما كتب قصيدته

ليه يا بنفسج

بتنهج

ونت زهر حزين ... الخ

\*\*\*

...وبعد .. فلا ابالغ اذا قلت .. ان كل سطر شعري في ديوان « يا غيب الخليل » يستمد ايماءاته من الفلكلور الشعبي العربي ومن التراث الادبي والتاريخي .. هذان هما الدعامة الاساسية في شعر الشاعر بل لعلهما حبه الوحيد ..

... ولعل كل قصيدة من قصائد المناصرة تثير نقاشا طويلا ومتعدد الجوانب مهما كانت تبدو بسيطة لديه ... لان قصيدة المناصرة تحمل في طياتها كثافة وثقافة وبساطة وعفوية فاذا اردت ان تقرا الشعر للاستمتاع لم تجد اية صعوبة في قراءته ، فشعره سهل ينساب الى النفس انسبا رقيقا فيه غضب القوة وحزن التأثير المهزوم واذا اردت ان تدرس شعره والمؤثرات الثقافية فستجد وراء كل قصيدة عشرات القصص والحكايات الشعبية وعشرات القصائد من التراث العربي تسلسل الى شعره وتتحد معه اتحادا تاما ... ويلفت انتباهنا : اللغة العربية الاصلية الشعرية .. والفهم العميق الواعي لمعنى الواقعية في الشعر كما نجد في شعره صورة الانسان الحقيقي بكل ابعاده : الاقليمي والقومي والانساني ..

سعيد السالم

عمان



## اشواك الوردة الزرقاء

شعر عبد الجبار عباس

اعرف ان صاحب هذه المجموعة الشعرية التي تحمل عنوان « اشواك الوردة الزرقاء » ناقد بارز سلك في عداد اهل القلم من ريعل الادباء الشباب منذ سبعة اعوام ، حيث عني بالرصد التقييمي والتناول الموضوعي لدواوين الشعر الحديث والجاميع القصصية والاعمال الروائية مسلطا عليها نظراته النافذة وملاحظاته الثاقبة آيسا منها بالاحكام المنصفة والاستنتاجات الدقيقة بلا ادنى لون من التعالم او العجب ، وثمة مفارقة طريفة يلحظها المستجلي في اهتمامات هذا الناقد الاديب وتقلب على مياسم وخصائص أسلوبه الكتابي ، انه رغم - تفرجه من كلية الاداب - جامعة بغداد - التي تمنى بتدريس طلابها مادة الادب العربي ، بحسب التقسيمات التاريخية التي اصطلح عليها الباحثون والدارسون من الرادة في مطالع الشرين والتالين عليهم امثال زيدان والاسكندري والرافعي وفروخ والسباعي بيومي وشوقي صيف ، وذلك يعني انه مر حتما بمعطيات اعلام النثر في الادب العربي القديم ووقف عند روائع الشعر منه كذلك ، وفرغ من دراستها واستيعابها واستقصاء ما يميز الشواهد الحية منها من الاسر والجزالة والرشاقة والاحكام ، وجماع ما تعارف عليه النقاد القدامى في مجال الاشادة بالاعمال الادبية من سمات الاداء الطبعوع وعناصر التعبير المشحود ومقومات البلاغة الحققة ، رغم ذلك كله فهو لا يعول على مادة التحصيل الاكاديمي او الجامعي في اعتمادها مصدرا مغنيا في دراساته الادبية والنقدية ، انما يلحظ القارئ كثرة استشهاد ، ان اوجه ذلك ، في الاستدلال على صحة مسلمة نقدية او نقض رأي يقف ضده بما يسطره الدارسون المحدثون من العرب والافرنج ، فالحداثة او العصرية ان شئت هي اغلب ما يسم نتائج عبد الجبار عباس ، وهذا لا يعني بطبيعة الحال محض استهوان للتراث واستخفاف به وتاب عليه ، انما لكل وجهته ، وكسل

خلق لما هو ميسر له ، كما يقال ، ونزوع الاديب للتمرس بفرب من الاعمال او الاهتمامات الادبية ، تعافها فطرته وتابها سليقته ، قصد الانتظام في صف من استنوا على الامد في ميدانها ومجالها ، هو عين التقليد البليد وصنو المحاكاة القبية وغاية التفرط بالموهبة الادبية الذي لا يعقب شهرة دائمة او يستلفت صوبه الابصار والاسماع .

وان يطلع علينا عبد الجبار عباس بهذه المجموعة الشعرية الاولى وهو لم يعرف قراءه بكتابته للشعر وتمرسه بتجربته ومعاناتها من قبل ، - وقيامه بنشر بعض المقطعات والقصائد في احيان قليلة ، - قد لا يكون كافيا تمام الكفاية للشهادة الاجماعية له بمكنته من التعبير الشعري والاعتدال عليه - ليس من قبيل المفامرة الوخيمة المعقبة السيئة النتائج ، ففي كيان كل ادب مفتوح الرؤى ، مرتبط بقيم العصر ، تواق لمحو ما يشين وجه الحياة من صور القبح والدعامة ، نغمة من هذه الروح الشعرية الدالة على استجماع اصحابها في شخوصهم وذواتهم لقدر من رهاقة الحس ورقة الشعور حتى وان عبر عنهما بطريقة النثر .

تتمثل في هذه المجموعة جماع تجارب الشباب العربي من جيل الستينات الذي شهد تحولات الثورات التحررية التي استجذبت فسي بعض انحاء الوطن العربي منذ بداية الخمسينات وما يزال شررها يلتهب ويتصاعد ليعم مراع وديارات اخرى منه ، ملويا بالبقية الباقية من الانصاب والهيكل القديمة ، لكن هذا الوطن الكبير ليس بمنزلا عن جهات الدنيا او لا يتأثر بما يعصف بها من الحوادث والخطوب ، انما هو منتزع بها ومتفاعل واياها ، بشكل وآخر ، ورغم ما زخرت به هذه الثورات العارمة المجيدة من العوائد المادية على قطاع كبير من شباب العرب ، فاسلمت كثيرا منهم للوظائف او للحصول على شهادة الجامعة ، بعد ان كان ذلك غير ميسور الا لنشر محدود من ابناء البيوتات الثرية ، فان ما صحبها من الحوادث وتعرضت له من الهزات وحاق بها غير مرة من الاخطار المخيفة ، واخلفها بالذكر عدوان الخامس من حزيران الذي هدد كيان امتنا ووجودها معا بالحق والزوال ، وكاد يبلغ غايته لولا الصمود الباسل والمقاومة العاتية واستعادة الفلوب المنهزم لثقتهم بممكنااته وايمانه بحتمية الانتصار .

اقول ان هذه الحوادث الجسام وقفت حائلا ، غير مرة ، بين الشباب العربي وبين استمتاعه بجني ثمار النصر ، فاستحال فرحه حزنا ، وامله ياسا ، وتبدى انه لم ينعم بعد في ظل هذه الثورات المفطرة بما يطفئ شوقه الى العدل وتوفه الى الحرية ونزوعه الى الخلاص التام من كل ما يسلمه الى الحيرة والضياع . وكذا تجتلي ميسما من العزن الكارب يقلب على النتائج الادبية ، يبقى منه اصحابها الايماء الى تلكم الرغاب الجهضة والاماني المخيبة ، التي حال الزمن الطالم دون تحقيقها ، فالحياة ليست خزا تمضغه الافواه ولا نقدا تملأ به الجيوب ويستعان به وقت الحاجة لاشباع بعض مطالب الجسد والروح . انما هي انفتاح محض من الترهات والباطيل ، انسلاخ تام من الاضاليل والاهام ، وتحرر كلي من جميع ما يلزم الانسان - بمجاراة اهواء غيره واقتفائها والنزول عليها والانطلاق منها موقفا وخطة عمل .

فلا غرو ان نزع الناقد الشاعر عبد الجبار عباس الى التعبير عن هموم ابناء جيله وتصوير ما يختلج في وجدانهم من الاشواق والتطلعات ، وتشيع في ادائه نفس القوالب والاشكال الفنية الغالبة على معطيات الشعر الجديد التي اقامها رواده الطامعون من استعانة بالرمز والصورة ، ولجوء الى القموض والغرابية ، وتعويل على الابعاء والاسطورة ، بدليل القالب القديم بتركيبه القاموسية وانغماسه الضاخبة وتصويراته المباشرة ، وهذا لا يعني ان الشعراء المحدثين متماثلون فسي طرائقهم التعبيرية ، متشابهون في صياغاتهم الفنية ، فبينهم الاصيل والمقلد ، وبينهم من يطبع شعره بميسمه على غير مالوف غيره من التعامل والتقليد .

بعد مفتتح وجيز عن ( ولادة القرن العشرين ) تستهل به المجموعة بجيء بيان صغير مفرقا برسالة الشعر ودوره الخطير في اشاعة القيم الخيرة واستحثاث الانسان على محبة الحياة والتعلق بها والنضال في سبيلها :

الشعر خطى فوق الرمل - وصوى للجوعان الهائم - تجلوها الريح وتخفيها - فخطى الذاكرة المقرودة - تسبك في الرأس الواجم .

فالشعر لم يعد جرسا موقعا او لفظا منمقا ، انما له دور اخطر واهم من الادلال برصيده من الابداع في الصياغة والبراعة في النسيج ، دوره ان يصير المستحيل ممكنا ، ان ينفث في الاقدام قوة تعين على اجتياز رمال القفار والصحاري فلا تغور في اعماقها وتغوص منها الى الغرار ، وكان الشاعر القديم ، يقول ان الشعر يفجر الثورات والانتفاضات ويعصف بالطفة والمستبدين ، ومن هذين الشاهدين يستبين الفرق جليا بين منحيين من مناحي التعبير والتجسيد .

وبغية الشاعر من تناول موضوع الاسطورة السومرية القديمة - ملحمة كلكامش - التي غني بها من قبل وغير اكثر من قصيدة الشاعر والباحث والفكر العراقي عبد الحق فاضل ، ان يخلص منها ، من طريق الايحاء والتشخيص والمعاودة على موضوع تحالف جلعامش وانكيدو لمغالبة الوحش خمبابا ، الى الايحاء بجملته معان ومضامين قد تكون قديمة اخلقتها التداول ، لولا ان حظوتها بالشمول والبقاء ، على تعاقب الدهور والمصور ، يحوج الى صياغتها مجددا .

من هذه المضامين والمعاني الباقية التي يدع مهمة ترديدها وترجيحها الى ( الكورس ) في غاية من التحديد والتركيز والخصوصية ، التسليم بغدر النساء وما ينطعن به من النزوع للكيد والشغب ، وهذه مسألة غير مقطوع بصحتها لدى البعض ويلزم في ملتهم ومنطقهم تصحيحها ، وكذلك اعتماد اللفظة والمخاشنة في التعامل والآخرين ليسلم المرء من قوارصهم ولذعانهم ، فالكورس يشهد ، بما يشبه الامثال من ناحية الاداء المركز :

هي افعى فاحذر ملمسها - باب لا يصمد للريح - نار لا تلبث ان تخمد . وينشد كذلك في مجال الانحاء على انكيدو باللوم ، ان اطمأن الى خلو مفاوز الطريق وشعبه من المخاوف والاهوال :

كنا حذرناك ولكن - يا كاشف اسرار الابد - لم تلبس من جلد الاسد - ثوبا وتهيم على وجهك .

وكان الشاعر الجواهري يصرخ قبل اربعين عاما فسي مجال المعارضة السياسية :

ارى القوم من يقدح يقرب اليهم ومن يجتنب يكشر عليه التحامل وما يشبه لفة الامثال نجتليه في قصيدته : قطرات مختلفة فوق بحر :

وكل عابر - مزاره مغناه - ... لا ينقذ الفريق - غرقى ، ولكن ربما اسعده - ان تلمس الخطى معا قرارة الماء .

ويذكرني المثل الاول بقولة انطون فطاس كرم ، غداة نعي بشر فارس رائد الرمزية في ادبنا الحديث : « رب عزلة كانت مزارا لا غربة » . وغايتنا من ذلك التدليل على ان لطالعات الشاعر الوافرة من الكتب الادبية والنقدية والفكرية التي يعول عليها في صقل ملكته وتنقيف ذهنه ومواكبة الحركات الادبية الحديثة في مساراتها ووجهاتها، اثر ما في الجنوح لصياغة بعض المقولات والمسلمات المستقاة من الحياة الواقعية والتي تحظى منه بالقبول والواقفة وتملي عليه تجاربه الذاتية تصديقها واقرارها والقطع بصوابها .

والذي يقرأ بعض كتب الفلسفة ، ويعنى بقراءة بعض الروائع والشوامخ الغربية مترجمة او بلغاتها الاصلية ، وعن له ان يحلق

بخطراته وتهويماته الفكرية على طريقة الشعراء اصحاب التحقيقات الفنية ، لا بد ان ينشد في آن :

وفكرت ماذا لو اني هنا الان - في لحظة مثل هذي اموت - اذن لاسترحت - اذن لارحت .

ومن قبل انشد شاعر من اليونان ( والنص على عهدة مترجمه الدكتور نعيم عطية ) :

(( اه لو كان الله قد واد عقلي وروحي حتى لا اشعر بضياعي)).  
الم نقل انا لسنا منعزلين في هومونا ومتاعبنا عن بني الانسان في رحاب الدنيا ؟.

وعلى غرار ما ينزع اصحاب البيوتوبيات او العالمون بالمدن الفاضلة التي تخطط لها افكارهم ومخيلاتهم ، ينزع الشاعر الى انتقاء المفارقات واستبعاد النفاض من حياة الناس ، واجتلاب عالم يشرق بالصفاء والنقاء :

ساجهد ان يتوازن جنحا الحمامة .  
فلا يعتريها اذا حلفت في صفاء الاعالي اضطراب  
ساجهد ان يتاكل ظفر العقاب  
ويرحل عن زرقة الماء ظل الطحالب  
فتصفو بثفري التريب القصيدة  
وينقى من الدغل المر حقلني الصغير .

الى آخر قائمة الحلم الجائل في معظم الموجودات والدقائق الملموسة في الكون والناس والطبيعة ومفاد ذلك ان الشاعر الجديد يتمثل روح عصره ويستقي من موحياتها ما يثري وجدانه ويذكي شاعريته ويفني مجنانه من رصيد الفكر الى جانب ما فطر عليه من تلهب العاطفة وتدفق الشهور فلا يجعل من شعره محض الفاظ موشاة ، او عبارات منمقة تحكي خواء في المعنى وفجاجة في المضمون ، او تتناول السير البسيط من المعاني غير الدالة على اكتناه للاسرار وفوص في الحقائق وتساؤل حول الوجود . بل يدفع به رصيده من معطيات الفكر الى تعميق تجربته وتاصيل ادائه ، ويستحثه على ارتياد الافاق الانسانية الرحبة والانتظام في رعيل التائقين لعالم امثل تتحقق في ظلاله انسانية الانسان .

واحسب ان الناقد الشاعر عبدالجبار عباس ، يكاد يكون في عموم قصائده ، نسيج وحده ، في تمرسه بصياغة معانيه الشعرية الزاخرة المختلفة بتأملات الفكر وخطرات الدهن وتهويمات الروح الفني، وان يعول على معجم السياب اللفظي في مقطع من قصيدة « حكاية قديمة » :

فرددت الحناجر بورك الرب  
تفطر قلب هذي الارض يا مطر  
او يقتفي ادونيس في قصيدة بطاقة بيضاء :  
راحل والعراق -  
في دموع أبي ، فالغرات  
فدمي ، نحو من بعد لم يوللوا  
اتمري باسمائهم ، فرؤوس النخيل  
تسامى معارج ، والجهات البراق .

اخرى ان يعد من قبيل التائر المحفوظ القديم من ان نخاله تقليدا مقتضحا او محاكاة شائهة .

العراق - الهندية

مهدي شاكر العبيدي

## التعليم في اسرائيل

تأليف : الدكتور منير بشور وخالد مصطفى الشيخ

يحتل هذا الكتاب مركزا هاما في سلسلة الدراسات التي يصدرها مركز الابحاث التابع لمنظمة التحرير الفلسطينية من بيروت. ويستمد هذا الكتاب اهميته من اهمية الموضوع الذي يعالجه . فالتعليم في اي مجتمع يعتبر من اهم واخطر العوامل المؤثرة والفاعلة في حياته والقادر على رسم مصيره وتحديد ابعاد مستقبله .

ومعالجة ظاهرة التعليم في المجتمع الاسرائيلي تتبع لنا التعرف على الاسلوب الذي ينتهجه عدونا في تربية واعداد ابنائه وتنشئة مواطنيه ، وتكشف لنا عن الاهداف التي يتطلع اليها هذا العدو . وكيف يستخدم التعليم كوسيلة لتثبيت عدوانه والغزو والاحتلال فمما احرانا نحن العرب باستخدام التعليم كوسيلة لدحر العدوان ومقاومة الغزو والاحتلال .

والكتاب يشتمل على (٢٤٧) صفحة من القطع المتوسط ويحتوي على عشرة فصول . وقد عالج المؤلفان في الفصل الاول قيام دولة اسرائيل وفي الفصل الثاني المجتمع الاسرائيلي من حيث تكوينه والقوى الاجتماعية داخله والاهداف التربوية للمجتمع الاسرائيلي . وفي الفصل الثالث عالجنا نشأة نظام التعليم في اسرائيل وتطوره ، وفي الفصل الرابع عالجنا موضوع التعليم الانزامي وفي الفصل الخامس موضوع التعليم الثانوي وفي الفصل السادس التعليم العالي ، وفي الفصل السابع تعليم الكبار وفي الفصل الثامن التعليم في الكيبوتس، وفي الفصل التاسع تعليم العرب في اسرائيل ، وفي الفصل العاشر خلاصة وانطباعات عامة .

وهكذا فان هذا الكتاب قد عالج ظاهرة التعليم في اسرائيل من جميع جوانبها وابعادها سواء من ناحية التاريخ لهذه الظاهرة او من ناحية الفلسفة والاهداف التربوية او من ناحية المناهج الدراسية او من ناحية مراحل التعليم المختلفة وانواع هذا التعليم او من ناحية الادارة التربوية والتمويل . الخ ما هنالك من قضايا ذات علاقة مباشرة او غير مباشرة بظاهرة التعليم .

وفي المقدمة التي افتتح بها المؤلفان كتابهما يقولان : « ان صراع العرب مع اسرائيل لا يقتصر على الجانب العسكري او السياسي او الاقتصادي بل هو قبل كل شيء صراع حضاري وعلمي يتمثل في المواجهة بين حضارة غربية قوية مجلوبة قامت في فلسطين المحتلة وحضارة عربية ناشئة لم تتحدد معالمها بعد ، واننا على يقين ان نتائج هذا الصراع تتوقف في السباق الاخير على ما يحدث في مدارس اسرائيل وفي مدارس العرب يوما بعد يوم وساعة بعد ساعة » .

وهكذا فان جوهر الصراع بيننا كعرب وبين اسرائيل كدولة مفتتحة يمكن ان نحدده على انه صراع بين المعلم العربي والمعلم الاسرائيلي . هذا اذا فهمنا كلمة ( معلم ) بمعناها العام الشامل . ومن خلال هذا التحديد يمكن ان نقول بان الذي خسر المعركة في (٥) حزيران سنة ١٩٦٧ هو المعلم العربي . وان اية تفسيرات لاسباب نكسة حزيران تتجاهل هذه الحقيقة انما هي تفسيرات سطحية . وعلى هذا الاساس يمكن ان نقول بان الدعوة الى الاصلاح والتغيير في حياتنا العربية اذا لم تتخذ هدفا لها اصلاح وتغيير الانظمة التربوية العربية فان هذه الدعوة ستبقى دعوة صوفية وسحرية . وبكلمات اخرى يمكن القول ان نقطة البدء في اي اصلاح او تغيير اجتماعي يجب ان تتم داخل جدران المدرسة العربية . والدعوات التي انطلقت في البلاد العربية من جميع المسؤولين والمفكرين العرب والتي دعت الى الاصلاح السياسي او العسكري او الاقتصادي انما تتجاهل جوهر كل اصلاح وهذا الجوهر هو النظام التربوي في البلاد العربية ، وان اية

مطالبة بالاصلاح لا تبدأ بالنظام التربوي انما تبحث عن اصلاح النتائج وتترك اصلاح العلل والاسباب .

وعندما بدأت طلائع الغزو الصهيوني والهجرة اليهودية الى فلسطين في اواخر القرن الماضي لم تستخدم البندقية ولا المدفع في هذا الغزو ، بل باشرت نشاطها بافتتاح المدارس التي بثت من خلالها في الاجيال الصهيونية مطامحها واهدافها وسلحتهم بأسلحة العلم والمعرفة لتعدهم وتمكنهم من الانتصار في المستقبل في المعركة العسكرية . وعندما تحقق لهم الانتصار العلمي والثقافي واستكملوا اعداد الاجيال اصبح الانتصار العسكري امرا محتوما .

ولقد اوضح المؤلفان الاهداف التربوية للمجتمع الاسرائيلي وكشفا عن حقيقة مؤداها ان الارتباط بين اهداف المجتمع الاسرائيلي وحاجاته وبين اهداف التعليم الاسرائيلي اوثق صلة واوضح للرؤيا مما هي الحال في بلدان اخرى ، وذلك يرجع الى طبيعة اسرائيل كدولة اصطناعية تقوم على اساس استغلال اليهود من مجتمعاتهم الاصلية وصهرهم في بوتقة جديدة . وتبرز التربية كاحدى الوسائل الهامة ولعلها الوسيلة الاهم في عملية الصهر هذه . ومن هنا يمكن ان يستخلص المدقق ثلاثة اهداف رئيسية للتعليم في اسرائيل :

١ - تكوين مجتمع عضوي موحد من اشقات اليهود التي تجمعت في ارض فلسطين .

٢ - بناء دولة عصرية تملك اسباب القوة المادية فيها والروحية .  
٣ - المحافظة على التراث اليهودي ونشره وتعميمه بين الناشئة اليهود في اسرائيل وتحويل اسرائيل لتصبح مركز الاتصال بين يهود العالم اينما وجدوا والمثلة الرئيسية لجزات الشعب اليهودي .

اما المصادر التي تستمد منها اسرائيل هذه الاهداف فيمكن حصرها بثلاثة مصادر :

١ - الدين اليهودي كتجسيد لمعتقدات اليهود وحامل لثقافتهم عبر التاريخ .

٢ - الحضارة الغربية بمقدار ما هي حضارة عقلانية علمية .  
٣ - الحركة الصهيونية كخلاصة تاريخية للتفاعل بين المصدر الاول ( الدين اليهودي ) والمصدر الثاني ( الحضارة الغربية ) والنتيجة عنها قيم معينة تتلخص بالريادة ، والعمل المنتج والعدالة الاجتماعية .

ولقد جاء في القانون الرسمي للتعليم الصادر سنة ١٩٥٣ تحديد اهداف التعليم في اسرائيل بالشكل التالي : « ارساء الاسس التربوية على قيم الثقافة اليهودية ومنجزات العلم وعلى محبة الوطن والولاء للدولة وللشعب اليهودي وعلى ممارسة الاعمال الزراعية والحرفية وعلى التنهية لوجود رائد ، والعمل على تشييد مجتمع تسوده مبادئ الحرية والمساواة والتسامح والتعاون ومحبة الجنس البشري » .

ويمكن ان نلاحظ بعض الاتجاهات البارزة في التعليم في اسرائيل وهي :

١ - التأكيد على الريادة

٢ - التعلق بالارض

٣ - تنمية الروح العسكرية

٤ - التأكيد على اللغة العبرية

واذا بحثنا في جذور الحركة الصهيونية نجد انها كانت واعية منذ نشأتها للدور الذي يمكن ان تلعبه التربية في تحقيق اهداف الحركة في الغزو والاحتلال والاستعمار والقتل والتدمير لسكان فلسطين الاصليين . فقد بدأت الحركة الصهيونية نشاطها بمسارسات الارساليات اليهودية وبالمدارس العبرية او الصهيونية وكانت هذه المدارس متنبهة منذ بدايتها الى رسالتها العدوانية من ناحية الحاجها

## اعناق الجياد النافرة

شعر فواز عيد

منشورات دار الآداب - بيروت

في هذا العرض الموجز لديوان « اعناق الجياد النافرة » انما نحاول استجلاء الخيوط الاساسية التي نسجت قصائد هذا الديوان والتي يمكن ان نقول عنها انها السمات الرئيسية لازمة الانسان العربي الواعي لكل هذا الضياع الفكري الذي يعيشه جيل الشباب في اكثر من بلد بشكل عام وفي وطننا العربي بشكل خاص . هذا الجيل المسلوب والحربة والذي يلهث في البحث عن دنيا جديدة عن الاتساق والروعة وبالتالي يهدف لتحقيق الجمال في الانسان والطبيعة على حد سواء . فالارض التي انجبت هذه القصائد هي الارض العربية التي شابت الاقدار ان تكون مركزا لاعتى صراع يخوضه طرفان من البشر المستعمر والمستعمر ، المظهد والمضطهد ، كل هذا ترك جيلنا المثقف الواعي نهبة للقلق والخاوف والضياع قبل ان يستطيع ان يجد طريقه . وان جيلنا المثقف الذي اتخم بقراءة النظريات عن وحدة الشعوب والمصير الانساني والاخوة العالمية انما لزمه وقت طويل نسبيا حتى استطاع ان يسلم عن نفسه تلك المتالية وينظر للآخرين نفس النظرة التي ينظرونها اليه ويفهم تلك الامور التي تخص المصلحة الذاتية الاقتصادية لكل فئة من البشر فتحولهم من اصدقاء الى اعداء او بالعكس ، اذن واثاء هذا الانهيار الشامل لقيم العالم القديم والمتالية العربية وقف انسانا حائرا لا يدري كيف يجد الخلاص في هذا الزحام . والشاعر فواز عيد هو احد ابناء هذا الجيل الذي عايش فترتين في حياته ان صح ان نقسم حياة الامة العربية الى فصلين ١ - من نكبة فلسطين وحتى ١٩٦٧ الخامس من حزيران وما نال فيه الشعب الفلسطيني من ضياع بشكل خاص والشعب العربي ككل بشكل عام ٢ - انطلاق الثورة الفلسطينية المسلحة وازدياد جدية الاستعداد العربي العسكري .

اذن فاننا واجدون صدى الرحلتين في قصائد الشاعر فواز عيد في ديوانه الجديد هذا .

وهو يجسد كما قلنا مرحلة الضياع الذي هو في كثير من مراحله انعكاس للضياع العام ولظروف القهر والاضطهاد والتردد التي تعيشها الشعوب النامية بشكل عام . ففي قصيدة « طيور الخليج » وهي قصيدة خصبه مبطنة بالدلالات والرموز نجد الشاعر يصور لنا الخليج والبحر في مجال واسع مفتوح ينتظر من يفامر فيه . والمفامرة هنا قفزة في المجهول تحتمل النجاح والفشل وهي بحاجة للانسان الحاد الحاسم في مواقفه ، ولكن الشاعر يطرح لنا صورته كما قلنا وهي صورة الشباب في تلك الفترة ، الشباب الحائس المتردد الذي يخشى المواجهات الجديدة ولا يستطيع ان يطور موقفه بسرعة وحزم من حيز النظريات الى حيز الممارسة العملية فيبقى في مواقفه وعلى حد تعبير الشاعر سجين التخوم

يجيء المخاض

ويبقى الخليج يمد يده

وابقى ضريرا وراء الزجاج

اخبيء وجهي خلف الجدار

سجين الاحاديث والاشربة

سجين التخوم

وفي قصيدة « الليل واعمد الجسور » وهي قطعة فنية رائعة حقا بينائها الشعري وصورها الجديدة المتكررة والتي تنضج بالحزن والاسى والمرارة انما نلمح الضياع الرهيب .

على التعلق بالارض ( اعتماد اعلى اساطير دينية ) وتنمية الروح العسكرية والتأكيد على اللغة العربية كاداة لصهر المجموعات الصهيونية المتنافرة والتي قدمت الى فلسطين من بلاد متعددة . وقد اثمرت هذه السياسة التربوية وحقت اهدافها وانتجت جيلا صهيونيا يؤمن بالفزو والاستعمار والاحتلال والعنصرية والتعصب وكان ضخية هذه الاهداف العدوانية الشعب العربي في فلسطين .

ويمثل التعليم في ( الكيبوتس ) مظهرا من مظاهر التعليم في اسرائيل الذي يقوم على زرع روح الفزو والاحتلال والسيطرة والعدوان في نفوس ابناء الجماعة ( الكيبوتس ) وتربيتهم تربية تعاونية وتشجيعهم على العمل في الارض والمساواة التامة بين الجنسين وتنمية الروح العسكرية العدوانية . وبشكل تعليم العرب في اسرائيل وصمة عار في جبين الصهيونية ويبرز دولة اسرائيل كدولة عنصرية استعمارية متعصبة . فتعليم العرب في اسرائيل وجهه عربي والدم والروح فيه يهوديان . فهدف التعليم يتعارض روحا وجوهرا مع تراث الاقلية العربية ، وان نسبة التعليم بين السكان العرب في اسرائيل منخفضة جدا اذا ما قورنت بنسبة التعليم عند السكان اليهود وان اوضاع مدارس العرب في اسرائيل مؤسفة من حيث عدم توفر المعلمين العرب المؤهلين ، وعدم توفر الابنية المدرسية الملائمة ، وعدم توفر الدعم المالي والتجهيزات والمختبرات والمكتبات والملاعب ، ومن حيث تخلف التعليم المهني عند العرب وطفيان التعليم النظري في المدارس العربية .

والانطباع الذي يبقى في الذهن بعد دراسة اوضاع التعليم في اسرائيل هو الملامة بين اهداف التعليم في اسرائيل من جهة وبين اهداف الحركة الصهيونية وحاجات المجتمع الاسرائيلي واوضاعه من جهة اخرى . ولقد استطاع هذا التعليم ان يحقق اهدافه في الفزو والقتل والدمار والاقتصاب واستطاع ان يقيم دولته في اسرائيل على اشلاء الشعب العربي في فلسطين . كل هذا بفضل خطة تربوية محددة الاهداف والاساليب والوسائل ، ومستندة على مطامح الشعب اليهودي في اقامة وطن قومي على ارض فلسطين العربية .

ومن خلال التعرف على اوضاع التعليم في اسرائيل ، ومن خلال التعرف على الجهود الجبارة التي يبذلها عنواننا في هذا المجال يتكشف لنا عمق المسؤولية التي يجب ان تلعبها المؤسسات التربوية في البلاد العربية ، وتحدد ابعاد الاهتمام الذي يجب ان يولييه مجتمعنا العربي لانظمتها التربوية .

فنحن احوج ما نكون الى اعادة النظر في انظمتنا التربوية لتحقيق من مدى ملاءمة اهداف التربية العربية لواقع المجتمع العربي وتطلعاته واهدافه . وهذه الملاءمة لا تتحقق الا من خلال استقراء عميق لواقع المجتمع العربي وتاريخه وقيمه من جهة ولواقع شخصية الانسان العربي حتى تأتي هذه التربية متجاوبة مع اشواق الانسان العربي ومنسجمة مع الدور الذي سيفطلع به في معركة التحدي التي يواجهها . ان معركتنا مع اسرائيل ليست معركة وقتية وليست معركة واحدة ، انها معركة مصير ، ومعركة وجود واذا اردنا ان نصنع المصير ونحقق الوجود فلا بد من ارساء قواعد هذا المصير والوجود في واقع مدارسنا حيث تصنع الرجال وتمتد الاجيال ، وعند ذلك يمكن ان نقول بثقة واطمئنان المقولة المشهورة : « واخيرا انتصر المعلم العربي » .

احمد الخطيب

كنهر هائم أبدا

كشلال يصب وراء حان عامر فتضميني

قارورة الحان

او في قوله

انا والليل عصفوران .... لا ترويهما الشيطان

اذا جاعا .. تمد حقولها وبذارها الاحزان

فالشيطان تمتاز بالضحالة وهي لا تحقق الخلاص من هذا الضياع  
فالطلب شيء اكثر عمقا واكثر فاعلية وجدى ، وهو غير الاحاديث  
والاشربة وهو غير الواقع الراكد والاصدقاء الغاملين ان التفاعل  
والخصب والعمق مطلب اساسي لحل الضياع حتى لا يستيقظ الشعائر  
على مثل هذه الرؤية الكالحة الكابية :

وغدا افيق وبعد غد

للمضحكة البلاء .. والتبغ الرخيص على القاصف والسهر

والاصدقاء الغاملين

والريح والاسواق والكتب الجميلة والرخام

والشمس والدم والميوسون

تحيط به وتحاصره وترغمه على التحرك من خلالها . حتى لا  
يدور الانسان في فلك حزين يتعذر عنده التمييز بين الالم والمتالم ،  
بين الواقع والفكر المدرك ويندمجان في وحدة مرة

اضاعوني .. انا المجلود والجلاذ

انا السكين والجرح

انا الباكي على الاطلال والمبكي

وهذا العالم الذي يصوره لنا فواز عيد يتخلله الحزن ويغلب  
على لونه السواد والاسى ليس ناجما عن اسباب ميتافيزيقية محضة،  
انه ليس نتاجا وعطاء لفكر اضواء البحث الفلسفي في مشكلات  
الفلسفة الكبرى بل هو حزن ارضي تماما تمتد جلوره بعيدا في  
تربتها لتمتص من هموم البشر الشيء الكثير . ان هذا الشقاء هو  
شقاء جيل عربي باكملة وهو شقاء يملك اسبابا ومظاهر واضحة  
محددة في قصائد الديوان . ففي قصيدة « دان دان » نواجه صورة  
الانسان العربي الذي اجلاه عن دياره الفاصيون والفرزة وزرعوها  
بالرصاص والدم فهام على وجهه غريبا يسأل متى يعود الى وطنه  
وودياته ليزرع ارضه بيده يرى احبته متى ؟ متى ؟ فلا يجاب الا  
بصوت واحد هو « دان دان » وهي كلمة تنضح بالجهل التام ولعلها  
تلخيص لكلمة لا ندرى يجب بها الجمهور على كل الاسئلة الدامية  
السابقة .

فمتى ارجع كالنهر اليها ؟

دان دان

واراهما مثلما كانت صبية

دان دان

نزرع الارض سويا ؟

دان دان

وكلما مضينا في قصائد الديوان تتوضح لنا ابعاد الكارثة التي  
افضت الى كل هذا التمزق :

غريب ذلك ... ليس لديه من خبز ومن ماء

ومن فخر

وليس لديه ان مر الشقاء عليه - موقد نار -

دعاه فليس للأغراب من حب .. ومن فخر

وودعها ... وحل بركبته ووجهه التنب

تلقفه صباح ممطر وقطار

اذن فلعلنا نستطيع ان نلمح بسهولة وجه الانسان الفلسطيني  
الغريب الضائع الذي فقد كل مقومات الحياة الهادئة والاستقرار،  
فقد كل شيء ، وبفقدته لها وضياع قاعدته الصلبة التراب انفرس  
القلق والهم عميقا في صدره

كان لي حقل ودار

يادرباب

مرّ بي العمر قشيبا واستدار

والليالي عبرت مثلما مر قطار

جرفت داري السيول ... جرفتي

مات ابنائي خليل ونزار

لان التراب « الوطن » ليس فكرة مجردة او رمزا من الرموز، وفقدته  
يعني ببساطة فقد كل الاشياء الحبيبة فقد الماضي والحاضر والجهل  
بالآتي ، انه الاجتثاث من الجذور بكل ما تحمله هذه العملية من ألم  
على كل المستويات .

ولم يفلسف حلمه ، لم يفهم الاشياء

الا كما يحسها .. يشمها

يفهم قال لي - ان الوطن

ان احتسي قهوة امي

ان اعود آمنا مع المساء « ١ »

لذا بقي البحث عن الخلاص مطلبا اساسيا وضرورة ملحة لا يستطيع  
ان يصرف شيء عنها ابناء هذا الجيل . ان كان هذا الشيء احيانا  
صعوبة الطريق او الحواجز والموانع التي كان هدفها تكبيل حركته.  
لذا نجد الان ونحن بصدد الحديث عن قصيدة اعناق الجياد النافرة  
هذه الجياد التي يرمز الشاعر فواز عيد بها الى الطلائع الواعية  
من ابناء هذا الجيل ، هذه الطلائع العاملة في كل الظروف وتحت  
كل الضغوط ، لم نجد لزاما علينا ان ننوه بما جاء في الدراسة  
التي قدم بها الشاعر يوسف الخطيب « ديوان الوطن المحتل » وهو  
ما مفاده انه بعد انحسار عام ١٩٤٨ وتكبته اتخذ شكل العالم بالنسبة  
للفلسطينيين شكلين ١ - منفى : وهو كل الارض التي لا يظللها علم  
اسرائيل ٢ - ومعقل : وهو كل الارض الواقعة تحت ظل العلم المذكور.  
وبالنسبة للمنفى فان هذا العالم كان مخفورا بقوة السلاح والمخابرات  
وهو شبه حجر صحي وضع فيه ابناء هذا الجيل من الفلسطينيين وكان  
الويل والثبور بانتظار كل من يحاول التمرد على هذا الواقع من هؤلاء  
الذين يدعوهم الشاعر بالجياد النافرة :

سهل المهر على التلعة نادى

فاغتلى وجه القمر

وازدهت في السفح اعراس النبات

ثم دوت طلقات

عند ذلك :

صاح في الظلمة : آه

فاجاب القصب الساهر في الضفة

« آه ..... »

مكر الذئب المياه

اضف الى ذلك صعوبة الطريق وفتح اعين الجماهير على الواقع  
وايقاظها من خيالاتها الرومانسية في رسم طريق الخلاص . واقناعها  
بضرورة توليها هي زمام المبادرة وتقرير المصير ، في مرحلة كان قسم  
كبير من سواد هذا الجزء من الشعب العربي لا زال يثق بالاساليب  
القديمة ، ويظن ان في مقهورها حل تناقضاته الاساسية .

١ - قصيدة جندي يحلم بالزنايق البيضاء « محمود درويش » .



هذه المهمة هي مهمة الجيل الواعي . وكثيرا ما كتبت هذه الجياد في الطريق ، كثيرا ما اتزع كاسها بمرارة الفشل وكان اليأس في النهاية بالانتظار

وعدت في ربح الصباح  
الى القرى فرحا لاوقظها  
ألا هبي لم لا « هب بي »  
فما ردت

خواء والضحى خلفي

ومثل هذا الشعور بالخيبة عقب فشل المحاولة في ايقاظ القرى وجموع البسطاء الذين يشكلون العمود الفقري لاي ثورة نجده لدى المشاعر محمود درويش حيث يقول هو الآخر

لا يحزن الصياد ان يعود

مرة بلا اسماء

لكنه يحزنه ان تحمل الشباك

بعد نهار الكد

طحلب البحار

لكن على حد تعبير المعنى الوجودي القائل من نهاية صفة اليأس تبدأ الحياة في الانبعاث من جديد ، او على حد تعبير صيني يقول انه كلما ازداد الظلام ازدادت الحاجة للبحث عن الضوء ، نجد الخامس من حزيران يمثل ذويتين :

١ - ذروة ما يمكن ان يصل اليه العرب والفلسطينيون من ياس لم يدم سوى شهور قليلة

٢ - ذروة النشاط والاعتماد على النفس بالنسبة لجهاهير الفلسطينيين بعد اكتشافها لعقم الاساليب القديمة والانتظار حتى يهبط الحل عن طريق غيرها .

ومن هذه الزاوية نستطيع ان نرى ان الخامس من حزيران كان بدء ميلاد جديد

لكني لكي يفهم كل الناس ما فلت  
أعيد

نحن في الخامس

من شهر حزيران

ولدتنا من جديد (٢)

وبالنسبة للنتيجة الثانية من نتائج الخامس من حزيران ، ونقصد بها خروج الانسان الفلسطيني الى حيز العمل بشكل سافر ، كان هذا الخروج واضحا في شكلين : اما الشكل الاول فكان القناعة التامة لدى اطيعة الوامية من ابناء هذا الشعب بافلاس الخطب النارية وعجز الاساليب السياسية وحيز العمل النظري عجزا وافلاسا كاملين . فلا نقاش المفاهيمي بمجد ولا الشعر والنثر يمكن تقديم الحل وتطبيقه ان لم يجاوز مواقفه ليتحول الى تشيد يعلو من خلال المعركة وفوق ارضها . ان هذا هو ما يقوله لنا الشعائر فواز عيد ايضا في قصيدة « السهوب » وكذلك في قصيدة « الاشجار على الضفة » . ففي السهوب نجد ان الشاعر يرمز لنا بها الى ارض المعركة مكان العراك والصراع الذي كان الشاعر يتعهد عنه موفنا ان الكلمة قد تستطيع ان تحل له مشكلته الا انه من خلال النقاش والحوار بينه وبين زميلة ثائرة يتضح له الخطأ الذي هو واقع فيه . هذه الزميلة التي كانت مثله يوما همها قراءة الشعر والنثر ومقارعة الافكار من خلال الجلسات الهادئة وارتشاف اكواب الشاي الساخنة في مقاصف جامعة دمشق ونواديها على وجه التحديد . ان الثائرة لخصت للشاعر موقفها وسبب التحول الذي جعلها على حد تعبيره ثائرة تزرع نارا في التلال بان السبب هو ان كل الاشعار لا تستطيع طبعاً ان بقيت كاشعار ولم تدفع بنا الى حيز الممارسة ان تبت زهرة واحدة في السهوب .

(٢) - من قصيدة « حدث في الخامس من حزيران » لسميح القاسم

اما في قصيدة « الاشجار على الضفة » فنجد موقف الشاعر الذي تجرع المرارة كل يوم عددا من المرات من خلال قهونه المرة التي كان يرشفها حتى بلغ به الصبر حدود النهاية فاذا به يلقي الكتب ويترك ابنائه وكل شيء ليذهب الى الساح الحقيقية مصمما على ان يمزق اسباب ضياعه وغربته بحد السلاح

وودعناه أهديناه أسفاراً

فأخرج مدية معقوفة .. وطوى حقيبته

وضيعناه في بسمه

وتتمم انتم الاغراب

ولوح في الصباح وغاب

طوى اوراقه ومضى .. وخلفنا

صفاراً ... نقرض الاشعار

اما الشكل الثاني لحركة الصرب الفلسطينيين ، فهو حركة الجماهير المريضة ، هذه الجماهير التي كانت تقبع في محطات السياحة او ما يسمى بالخييمات ولكنها كانت تنام وتقوم وهي تحضن حلمها الجريء الكبير بانفجار الثورة . ولئن كانت في انتظارها ذلك لا يبدو منها للمشاهد البعيد ما يدل على حركتها فاننا لو افترضنا لوجدناها في حالة ارهاص شديد لتلقف شرارة الثورة فما كادت تشعر بتحريك طبيعتها المقاتلة الثائرة ، هذه الجياد النافرة ، وافلاتها من عقابها حتى تهلت منها الاعماق وشمرت بشيء حار يجري في عروقها من جديد . انه دم الثورة وريحها الفتية الحقيقية استطاعت الجماهير الاحساس بها ومعرفتها بطبيعتها النقية وفطرتها السليمة . هذه الطبيعة ذاتها التي كانت تدفعها لان تشيع بوجهها عن كل حرب الاذاعات والميكروفونات وعن كل تلك الخطب التي تشرح طريق العودة الى فلسطين ..

ان اندلاع الثورة الفلسطينية بعد ما ينيف على عشرين عاما انما كان حقاً امراً شبيهاً بالمعجزات ولكن الجماهير لا تفقد ايمانها بالمعجزات ان كانت من صنع الشعب وروحه . كما انها اول من يشعر بها :

ويصهل خلف سور الدار صوت جواد

فتضطرب النوافذ تفتح الابواب

وتهتف شيخخة في الركن : ان قد عاد

ان عودة هذا الفارس مع كل ما يحيط بها من الروعة انما تنعكس ايضا انعكاسا صادقا رائعا في قصيدة « الكلدان والمنفى » حيث يستعيد الشاعر شخصية بختنصر ليرمز به وبعودته الى عودة الناصر الفلسطيني والى روح الشعب النائر بختنصر عاد حيا

عاد مجنوناً وشاعراً

سامريات رأيناه

كان فوق البرج رمحا

ويتحدث بختنصر فيعرب عن هويته يطمئن الكبار ويبشر الصغار بان القد لهم وبان ما مضى مضى وبان درب الآلام انما يخطو فيه هذا الشعب الخطوات الاخيرة

لا تخافوا .. لست ربا حاقدا ...

لا ... لست لطيفا

أنا سيف كان مدفونا .. وعاد

كنت في المنفى حبيسا ... ورجعت

لم امت .. نمت قرونا ... وبعثت

وترامت في قرار النهر اصوات رهيبه

الف طوبى للصغار

ألف طوبى للمصلين على ضوء النهار ..

واخيرا اجد من نافلة القول ان الديوان انما كان انعكاسا صادقا لصورة الشباب الفلسطيني في ضياعه وثورته وتقلبه من الحريق الى الحريق عبر المراحل المختلفة التي مر بها .  
وليد حاج عبد

## من الفنائية

— تنمة المنشور على الصفحة — ٣٧ —

ذاتية بل يكتسب بعدا موضوعيا دراميا ، رغم انه في بداياته الشعرية ظل عند صلاح عبدالصبور يعبر احيانا عن صوت الشاعر الفنائي :

« ما زال في عرض الطريق تائهون يظلمون

ثلاثة اصواتهم تنداح في دوامة السكون

كانهم يكونون

« — لا شيء في الدنيا جميل كالنساء في الشتاء »

— « الخمر تهتك السرار »

— « وتنفص الازار »

— « والشعار .. والدثار »

ويضحكون ضحكة بلا تخوم

ويقفر الطريق من ثفاء هؤلاء »

بينما تتخذ « الملك لك » شكل القصيدة الطويلة المتناسكة غير المقطعية ، وفيها يقدم الشاعر ، احساسا مفردا عابرا بل حياة انسان ، همومه ، وتطلعاته ، وتجاربه اليومية ، اي مجموعة معقدة من الانفعالات والتجارب واللفظيات المتباينة . ويشير الدكتور عز الدين اسماعيل الى ان « في قصيدة — الملك لك — لصلاح عبدالصبور بدايات طيبة في طريق القصيدة الطويلة . وهي ، وان لم تكن من حيث الطول الحرفي طويلة فان معماريتها تمثل صورة لمعمارية القصيدة الطويلة ، واعني بذلك المعمارية الدرامية » (١٦) .

وخلال هذه المرحلة ، تظل القصيدة منفتحة على الآخرين ، تكشف بنفس الوقت عن فهم ايجابي واجتماعي لوظيفة الشعر ، ويهتم بشكل خاص بمسألة تحقيق « تواصل » مع الآخرين . تكشف بنفس الوقت عن فهم ايجابي واجتماعي لوظيفة الشعر ، ويهتم بشكل خاص بمسألة تحقيق تواصل مع الآخرين . اي ان الشعر لم يعد مجرد نزوة ذاتية ، او حوار داخلي يسقط العالم الخارجي والآخرين . اي من افقه ، انه شيء يتوجه بالضرورة الى الآخرين ، عبر ذات الشاعر ، الانسان نفسه ، وهذا الفهم لوظيفة الشعر الذي يبرز مثلا في هذه القصيدة يساعدنا على ادراك سبب ميل الشاعر في هذه الفترة للوضوح ، وعدم افتعال التعقيد . وهذا يعني ان الشاعر كان يمتلك وعيا كاملا لوظيفة الشعر هذه التي عبر عنها في هذه القصيدة :

« واوحديني ، وعرفت القلم

كتبت به احرفا شاعرة

ليعرف اخوتي الاصفياء

تشيد البناء

الملك لك »

فهنا يتحول الشعر الى أداة كشف ومعرفة لطريق البناء . اي انه هنا يؤمن بالوظيفة الاجتماعية للشعر .

وفي الوقت الذي يستطيع فيه الشاعر من تقديم نماذج متماسكة

(١٦) — « الشعر العربي المعاصر » — ص ٢٦٨ .

طيبة من القصيدة الطويلة ، نجده في « اناشيد غرام » التي تتكون من خمسة مقاطع ، يفرقها في غنائية مسرفة ، خاصة في المقاطع الاولى يجعلها اقرب الى نفس القصيدة القصيرة ذات التناول الرومانسي منها الى القصيدة الطويلة ذات المعالجة الدرامية والمعمارية المعقدة .

اما في ديوانه الثاني « اقول لكم » فنجد نماذج اكثر نضجا يمكن ان تنضوي تحت نمط « القصيدة الطويلة » منها مثلا « الظل والصليب » « اقول لكم » ، « ثلاث صور من غرة » ، و« كلمات لا تعرف السعادة » وفيها عموما نلاحظ بروز اهتمامات ميتافيزيقية وتجريدية لم تكن قد تبلورت بهذا العمق الفلسفي في كتاباته الشعرية السابقة . فقد كانت قصائده تميل عموما الى التصوير الحسي ، اما هنا فان عناصر التجريد والفكر والهيم الميتافيزيقي بدأت تجد طريقها الى عالمه الشعري

فقصيدة « الظل والصليب » تتشكل من اربعة مقاطع ، وهي تدور حول هموم انسانية وميتافيزيقية عميقة . لم يعد الشاعر يكتفي بان يطفو على سطح التجربة الانسانية . هنا يحاول ان يكشف اعماق الحقيقة والتجربة . واختفى ذلك التفاؤل الساذج بالحياة . انه هنا يحمل همما ثقيلا . انك تحس به وقد بدأ يرفض الحياة . يحس بلا انسانيتها وربانيتها وسامها . ان تجربة ذاتية معينة ، وربما قومية ايضا ، قد دفعت الشاعر للانتقال من الانفتاح المتفائل على الحياة وقبولها ، الى الخوف منها ، وبالتالي رفضها . فكل شيء يثير فينا السأم « هذا زمان السأم » ، و« ملاح هذا العصر » يموت مهزوما دون ان يريق قطرة دم . لانه يموت قبل ان يصارع التيار .

وبهذا يسجل الشاعر هنا ، فكريا ، انسجاما مؤقتا منها معركة الحياة ، ولكنه ينجح في نفس اللحظة في اكتشاف اشياء كثيرة كانت تختفي امام رؤياه الحسية المطلعة للاحداث .

اما في « اقول لكم » فهو يقدم رؤيا عميقة وشاملة للحياة يجعلها قصيدة درامية رائعة ، يمكن اعتبارها مع قصيدتي « مذكرات الصوفي بشراحافي » و« مذكرات الملك عجيب بن الخصيب » والمنطلقات الاساسية لخلق الدراما الشعرية عند الشاعر المتمثلة في « مأساة الحلاج »

ففي « اقول لكم » يقدم لنا الشاعر ترجمة حياة « بيوغرافي شخصية » الا انها تختلف عن تلك التي قدمها في « الملك لك » التي كان يتوجه فيها الى « واحدته » ، بينما هنا هو يتوجه الى التاريخ والى الآخرين ليقدم لهم تجربة حياته :

سأحكي حكمتي للناس ، للاصحاب ، للتاريخ ، ان اذنت مسامعه الجليلة لي ، فان طابت وان حسنت سيفرح قلبي المملوء بالحب ، يفيض القلب » .

وهو هنا يتقدم كشاعر يعلم بان يجد مكانه في « مجتمع الاصوات » املا بان الآخرين سيصفون الى كلماته التي لا زال يؤمن بقدرتها على تحقيق وظيفة اجتماعية ما وايصالا للآخرين : فكلمات الشاعر تستطيع ان « تضع نقمة في القلب او فرحا » او :

« تكون مجن من جرحا »

وسهما في حشا الكاس الذي جرحا »

بل اننا لنحس في هذه القصيدة بصوت الحلاج ذاته يعلو ، معلنا ميلاده ، كحقيقة جينية في رحم عالمه الشعري الفنائي .

فكما يقف الحلاج ليخاطب اتباعه ، او ليخاطب في الناس ، كذلك يقف الشاعر في « اقول لكم » ليخاطب الناس بنفس اللهجة ، التي تبني لنا ، درامية ، اكثر مما هي غنائية :

الي ، الي ، يا غرباء ، يا فقراء ، يا مرضى

كسيري القلب والاعضاء ، قد انزلت مائدتي

اليّ ، اليّ

لنظم كسرة من حكمة الاجيال مغموسة

بطيش زماننا المراح . « (١٧)

وهو نفس المقطع الذي يتوجه به الحلاج في احدى ساحات بغداد مخاطبا الناس :

« اليّ اليّ يا غرباء .. يا فقراء .. يا مرضى

كسيري القلب والاعضاء ، قد انزلت مانتدي

اليّ اليّ

لنظم كسرة من خبز مولانا وسيدنا

اليّ اليّ ، اهديكم الى ربي

وما يرضى به ربي » (١٨)

ان « قديس » قصيدة « اقول لكم » ، يتطور في النهاية الى شخصية « الحلاج » ، وذلك لان الشاعر نفسه الذي لا يملك غير الكلمات يتحول الى القديس الحلاج الذي لا يملك غير الكلمات أيضا . لذا اشار صلاح عبدالصبور في احدى السنوات الادبية الى ان تجربة الحلاج تمثل تجربة الفنان الشاعر وهوومه المعاصرة امام شرف الكلمة .

ففي « اقول لكم » يعلن الشاعر بانه لا يملك غير الكلمات سلاحا :

« حديثي محض الفاظ ، ولا املك الاها

ارقرقها لكم نفما ، اجملها افانينا

ارقصها تلاوينا

وللآلآف السلطان على الانسان »

وكذلك الحلاج ، يعلن هذه الحقيقة فيما بعد في « مأساة الحلاج » :

« ماذا اصنع ؟

لا املك الا ان اتحدث

ولنتقل كلماتي المريح السواحة

ولانيتها في الاوراق شهادة انسان من اهل الرؤية »

ان في قصيدة « اقول لكم » نبض ميلاد شخصية الحلاج ورؤياه الصوفية المتمردة للحياة والانسان . ومن هنا تحتل مكانتها البارزة في مسيرة الشاعر من الفنائية الى الدراما .

اما في « احلام الفارس القديم » فالملاحظة البارزة هي ميل الشاعر عموما الى القصيدة الطويلة ، فالقصيدة القصيرة تشغل حيزا صغيرا وذلك لان تجاربه هنا اكثر تعقيدا وتشابكا بحيث تعجز القصيدة القصيرة عن استيعابها ومن أبرز النماذج هنا « اغنية الى الله » « الخروج » ، « اغلى من العيون » ، « احلام الفارس القديم » ، « مذكرات الملك عجيب بن الخصيب » و « مذكرات الصوفي بشر الحافي » . وهو هنا يعبر عن تجارب انسان منسحق . فالحزن الذي كان يداعب عالم الشاعر في « الناس في بلادي » برقة رومانسية :

« يا صاحبي انسي حزين

طلع الصباح ، فما ابتسمت ، ولم ينر وجهي الصباح »  
او الذي كان يبدو شيئا غريبا .. غامضا .. حنونا » في اقول لكم :

« هناك شيء في نفوسنا حزين

قد يختفي ، ولا يبين

لكنه مكنون

شيء غريب غامض .. حنون »

هذا الحزن يتحول في « احلام الفارس القديم » الى انسحاق مكتسبا طعم المرارة والخيبة والضياع ويتخذ احيانا شكل اغتراب مينا فيزيقي .

« معذرة يا صاحبي ، فلي حزين

من أين آتي بالكلام الفرح »

ويرسم هذا الحزن ظلال الموت امام الشاعر في « اغنية للشقاء »

« ينشئي شتاء هذا العام انني اموت وحدي

ذات شتاء مثله ، ذات شتاء »

وكل هذه المعاناة تضع الشاعر في صميم الفعل الدرامي ، وتمنح تجاربه الشعرية نسفا دافقا بالحرارة والفاعلية وتجعله وجها لوجه امام خلق الدراما الشعرية .

والى جوار قصيدة « اقول لكم » يمكن اعتبار « مذكرات الصوفي بشر الحافي » كتجربة مهدت لميلاد الدراما الشعرية عند صلاح عبيد الصبور .

فيشر الحافي ، متصوف ، كالحلاج ، الا انه غير متمرد مثل الحلاج فهو حالما يصطدم بالحياة الحسية ، بمشاكل البشر اليومية ، بتناقضات الواقع وهوومه التي واجهها في مجيئه الى السوق ، يرتد فزعا ، ليعود الى صومعة التصوف ، والانكفاء الى داخل النفس . وهو بهربه هذا ، بانسحابه من مجابهة الصراع ، انما يسقط في انغلاق الصوفي على نفسه وهربه من مجابهة الحياة ، وبهزيمته هذه سقطت ايضا عناصر الصراع الدرامي المتطور . لان الدراما تتطلب الصراع « واذا كانت الدراما تعني الصراع فانها في الوقت نفسه تعني الحركة ، الحركة من موقف الى موقف مقابل ، من عاطفة او شعور الى عاطفة او شعور مقابلين ، من فكره الى وجه اخر للفكرة » (١٩) .

بينما نجد ان مواجهة الحلاج لمشكلات الحياة الحسية وفرّ عناصر الصراع في « مأساة الحلاج » ولو انه هرب كما فعل بشر الحافي لما تحقق الفعل الدرامي في المسرحية .

ان بشر الحافي هنا في « مذكرات » ينظر عبر رؤيا ذاتية صوفية للعالم والاحداث وهو هنا مثل شخصية « الشبلي » صاحب الحلاج الذي يرى ان وظيفة الصوفي ان « ينظر للنور الباطن » في أعماق النفس وان لا ينظر الى الدنيا .

« .. يا حلاج اسمع قلبي

لسنا من اهل الدنيا ، حتى تلهينا الدنيا »

فالصوفي في رأي الشبلي يجب ان يلزم الصمت ازاء ما يرى وان لا يشغل نفسه بالاجابة على اسئلة الحياة الشكاقة . وهذا هو موقف بشر الحافي الذي يفزع حالما ينزل الى البشر :

« ونزلنا نحو السوق انا والشيخ »

الا ان عالم الزيف والمسخ يفزعه فيرتد مذعورا وهو يبحث عن « الانسان .. الانسان » الذي افتقده في عالم الواقع المسوخ ، ورغم تطمينات الشيخ « بسام الدين » بان دنيانا اجمل مما يظن بشر ، الا انه يابى ادراك ذلك ويحس بان الانسان .. الانسان سوف لن يهمل موكبة

« الانسان الانسان عبر

من أعوام

(١٧) « اقول لكم » - ص ١٠٠

(١٨) « مأساة الحلاج » ص ٧١ .

(١٩) « الشعر العربي المعاصر » - ص ٢٧٩ .

ومضى لم يعرفه بشر  
حفر الحصباء ، ونام  
وتفطى بالآلام .. »

الا ان رؤيا الحلاج تخطى هذا الموقف الصوفي السلبي الهروبي الى موقف مواجهة صريح مع الحياة بشورية وبتفاؤل وايمان بالانسان والكلمة جعل من الحلاج مركزا لصراع درامي غني . بينما ينسحب بشر الحافي من « السوق » - الذي يمثل عالم الناس - كما يفعل الشبلي :

« لا ، يا حلاج

اني أخشى ان اهبط للناس  
قد ايسط اجفاني فوق الدنيا  
وارى يسراها ، امنى النعمى واليسرى  
وارى ، عسراها ، أتوقى العسرى  
ويموت النور بقلبي »

وهو اذ يهرب من مواجهة العالم الحسي فلانه لا يؤمن الا بالعالم الميتافيزيقي الذي يخاف عليه من مواجهة نقدية امام مشكلات عالم الانسان الحس . انه كمتصوف يؤمن بان طريق المعرفة يتم عبر الحس لا عبر العلم والحس والنظر . ولذا « فبشر » يعلن فلسفته الصوفية قائلا :

« احرص الا تسمع

احرص الا تنظر

احرص الا تلمس

احرص الا تتكلم

قف ! .... »

انه هنا يبعد الانسان عن اي رؤيا حسية او علمية للحياة . بينما نرى ان صلاح قد تخطى هذه الرؤيا المحافظة عبر رؤيا الحلاج التمرد الذي مزق شعار الصوفية هذا بنقيضه تماما اذ كان يقول :

« لا تبغ الفهم .. اشعر وأحس

لا تبغ العلم ... تعرف .

لا تبغ النظر .. تبصر .. »

ورغم الصفة الصوفية هنا لرؤيا الحلاج ، الا انها تختلف عن رؤيا بشر السلبية الحديثة .

وهكذا نحس بميلاد تكوينات دراما « مأساة الحلاج » في مجموع التجربة الشعرية المتنامية لصلاح عبد الصبور . وتكتسب « كبروفات » نهائية لوصوله الى الدراما الشعرية قصيدته « مذكرات الصوفي بشر الحافي » و « اقول لكم » اهمية بالغة خاصة وان عناصر الديالوج تطورت الى حد كبير ، وراحت تبرز شخصيات اخرى في قصائده لها صوته الدرامي الخاص مثل شخصية « الشيخ بسام الدين » ، كما تكتسب اهمية بعض التأملات التي تبرز كمناجاة شخصية يعبر خلالها الشاعر عن بعض القيم الفلسفية والحياتية العميقة التي احتلت مكانه في مسرحيته الشعرية .

وبهذا نستطيع ان نقول ان انتقال عبد الصبور من « احلام الفارس القديم » الى « مأساة الحلاج » يمثل تخطيا للموقف الهروبي السلبي الذي تحتل في موقف بشر الصوفي ، نحو موقف ايجابي منفتح على الحياة ، موقف التمرد والثورة والاستشهاد من اجل الانسان وهكذا يقرن الانتقال الى الدراما بموقف فكري وحياتي متفائل وثوري .

ويجب الانتباه الى ان صلاح عبد الصبور في انتقاله الى الدراما فانما فعل ذلك بالتحرك من مواقع الفنائية . اي ان الشاعر الفنائسي هو الذي تحرك نحو مواقع الدراما ، لذا ظل يحمل معه الكثير من ترسيبات صوته الفنائي الذي يبرز احيانا في مسرحيته الشعرية « مأساة الحلاج » . بينما في الادب الاوروبي كان الدرامي هو الذي تحرك ، عموما ، نحو الشعر « فالدراما الطبيعية » دراما ابسن هي التي مرت بمراحل نخلت فيها من جفاف الطبيعية وسارت نحو الشعر مارة بتشيكوف الذي اثراها برؤيا شعرية وبيراندلو وشو وآنوي ، وكوكتو حيث وصلت الى الشعر كافضل وسيط للدراما . « (٢٠) .

ونستطيع اكتشاف آثار الفنائية في دراما « مأساة الحلاج » (٢١) خلال بعض تأملات الحلاج ، وسرده لحياته ، او في كلمات بعض افراد الكورس ، وخاصة كورس ( التاجر - الفلاح - الواعظ ) الذي يمثل احيانا صوت الشاعر الذاتي نفسه ، لها صوتا دراميا مستقلا عن الشاعر .

واخيرا فان انتقال صلاح عبد الصبور الى الدراما لم يكن مجرد مسألة تقنية شكلية ، بل ارتبط بفهم الشاعر العميق للتجربة الانسانية وبإدراكه بان الدراما الشعرية هي افضل وسيط للتعبير عن الواقع كما يقول اليوت . وهو قد وجد نفسه امام هذه الحقيقة ، لا عبر افتعال واع من الخارج ، بل ان تطوره الشعري ، وتطور الاشكال التعبيرية والتكنيكية لديه قد قاده الى اكتشاف هذه الضرورة بمعانقة اصدق لمشكلات حيانية وفلسفية معقدة وضخمة بات من الصير عليه افرانها عبر اشكال الشعر الاخرى ، فوجد في الدراما الشعرية ، الارقى الذي يستطيع ان ينهض بهذه المهمة .

بغداد

## فاضل ثامر

٢٠ - D. E. Jones - « The Plays of T. S. Eliot »

٢١ - « عبد الصبور ومسرح اليوت » - بقلم : فاضل ثامر .  
« الآداب » العدد ( ٩ ) ١٩٦٧ .

## مجموعات البياتي

صدر عن دار الآداب المجموعات التالية

للشاعر عبد الوهاب البياتي :

ق . ل .

٢٥٠

سفر الفقر والثورة

٢٠٠

الذي يأتي ولا يأتي

٢٠٠

ابريق مهشمة

٢٥٠

الموت في الحياة

٢٠٠

كلمات لا تموت

٢٠٠

كلمات على الطين

٢٠٠

النار والكلمات

## مناقشة عدد الأدب الممتاز

— تمة المنشور على الصفحة ٦ —

تحرير فلسطين لن يتم الا بوحدة قوى الثورة العربية ، بحشد كل قوى الامة العربية وتمبته في النضال الفلسطيني .

على ان هناك فرقاً بين هذا وبين القول بدولة الوحدة شرطاً لتحرير فلسطين ، او هدفاً مباشراً لاستراتيجية تحرير فلسطين . وحدة النضال العربي الثوري خطوة ضرورية واساسية في طريق الوحدة القومية الشاملة . وانتصار النضال العربي في هذه البلد العربي او ذلك ، هي تحقيق اهدافه التحريرية والتقدمية خطوة ضرورية واساسية كذلك في طريق الوحدة القومية الشاملة ، وتحقيق الوحدة القومية بين مجموعة من الدول العربية خطوة ضرورية واساسية كذلك في طريق الهدف التوحيدي الشامل . وكل هذه الخطوات هي نصير عن وحدة النضال العربي الثوري اساس الانتصار في اي معركة عربية ، واساس الانتصار كذلك في الهدف الاستراتيجي القومي الشامل . وهكذا تتنوع وتترج المارك والانتصارات لتصب في النهاية في الهدف الكبير الاخير . ولهذا فان وحدة النضال الثوري العربي لا دولة الوحدة هي القوة الديناميكية المحركة ، والقانون الموضوعي والشرط الحاسم للانتصار .

هذا ما ينبغي ان نحشد كل طاقاتنا الفكرية والعملية من اجله بدلا من تبديدها في صراعات تجعل من الفايات وسائل ، فتحرم النضال العربي وسيلته الصحيحة ، وتسد باب الفاية المنشودة .

وفي مقال الاستاذ محيي الدين صبحي نصطلم بذات المفاهيم التي وجدناها في مقال الدكتور عصمت سيف الدولة . وان تميز مقال الاستاذ محيي الدين صبحي برؤيا موضوعية اكثر وضوحا وادراك واقعي اكثر استشارة لاحداث التاريخ العربي وملاساته العينية . ولكنه في الحقيقة ينتهي الى النتائج ذاتها . فالتحرر والتقدم الذي يتحقق في بلد عربي ، ان هو الا تكريس للانفصال ، وليس خطوة متقدمة في طريق الوحدة القومية . ولهذا فهو يرفض كذلك الدعوة الى دولة ديمقراطية في فلسطين ، ويتمتع العمل الشامل من اجل تحقيق الوحدة الشاملة ، فلا يجد امامه سبيلا الى ذلك الا بالدعوة الى الحركة الفوضوية ، الى تخريب الكيانات العربية القائمة وتحدي اجهزة الامن بها حتى تصبح الحياة في مدنها مستحيلة تماما — كما يقول — كما يفعل ابطال غزة من اسرائيل ! لا يفرض في هذا بين دول عربية متحررة متقدمة ، دول عربية اخرى متخلفة رجعية . دعوة في الحقيقة الى الفعل اليائس الذي لا يستفيد منه موضوعيا الا الاستعمار والصهيونية والرجعية . وذات النتائج المثالية المفامرة التي يصل اليها الدكتور عصمت سيف الدولة ، نتيجة للوئب الفكري فوق الحواجز الموضوعية ، واتخاذ الفاية الاخيرة من النضال وسيلة اولى له .

فاذا انتقلنا بعد ذلك الى مقال الاستاذ مطاع صفدي كدنا نصل الى ذات المفهوم الفوضوي في الفعل الثوري وان اختلفت المقدمات . والحقيقة انني استشرت كثيرا بمدخل مقال الاستاذ مطاع صفدي فضلا عن عنوانه « نحو المنهج في الثورة الثقافية العربية » حسنا . انه يمس صلب الموضوع . وهو يهدف له في مدخل مقاله تمهيدا جيدا . فيحدد تحديدا صحيحا معاني الثورة الثقافية وعناصرها واهدافها . ولكنه عندما يبدأ التطبيق على الثورة الثقافية العربية لا يلبث ان ينحرف بها الى لعبة الفاظ ! انه يتبنى النتائج التي انتهت اليها المدرسة الهيكلية او على حد تصبيره البنيوية . وهي مدرسة سناتيكية ميكانيكية في تقديري تهدر الدلالة الديناميكية الحية للغة الانسانية . وما احب ان افق عندها فليست موضوعنا الآن . المهم ان الاستاذ مطاع صفدي يتبنى نتائج هذه المدرسة لينتهي الى ان مشكلة الثورة الثقافية في بلادنا العربية هي مشكلة الفاظ . ان الفعالية الحضارية للامة

العربية — كما يقول — قد امتصتها ثقافة الفاظ ، حتى وقعت الثورات السياسية المعاصرة في وهم الاستبدال برموز الاوضاع وهي نسبدل في الوقت نفسه منظومة من الفاظ بمنظومة اخرى . ولهذا فان ما يسود عالمنا هو اللفظة — القوة ، لا الفكرة — القوة ، واللفظة — القوة كما يقول تكرر عزلة المجتمع عن الاشياء — لا تغيير في عالمنا العربي الا استبدال منظومة الفاظ بمنظومة الفاظ اخرى . دون خلاف في المضمون العملي الحي لكلا المنظومتين ، مهما تناقضتا . ان الثورات العربية والثقافة العربية تستخدم الفاظ وتحمّل الاشياء ، ويقوم بينها وبين حقيقة التحرك التاريخي طبقة من الفاظ ، يتجاهل عالم الاشياء . — ان ثورتنا هي ثورة في الوجود اللفظي وليست ثورة في الوجود الصيني . ما العمل اذن يا استاذ مطاع صفدي ؟

العمل — كما يقول — هو التخلي عن الدوران في عالم الثورات اللفظية ، فالالفاظ — كما يقول لا يوجد ، ولا تبني اعمالا ، العمل هو العودة الى سياق الممارسة ، فالوجود وحده هو الذي يمارس . وهكذا يبرز منهج الثورة الثقافية كما يرتئها الاستاذ مطاع صفدي : كل ما تستطيعه الثورة الثقافية هو التبتير بوجود عالم الاشياء والبحث عن اساليب لتغييرها .

ولعلي اتفق ببساطة مع الاستاذ مطاع صفدي ان الفكر الثوري العربي يعاني من زحمة الفاظ المجردة ذات الرطانات الثورية التي لا تكاد تشير الى حقيقة عينية حية ، ونكاد تبلبل النضال الثوري نفسه .

ولكن يعني هذا ان تتخلى عن الفاظ ، والالفاظ كما تعلم هي حاملة المفاهيم والتصورات والقيم ، ام نصارع بالفكر والنضال العملي من اجل الوضوح الفكري العملي معا ! واتساءل : كيف تتحقق ثورة الاشياء بغير وضوح المفاهيم والتصورات التي تحملها الفاظ ، وكيف تتحقق الممارسة بدون الفكر النظري لتنظيمه التعابير اللفظية . كيف يتم التواصل الانساني ، والممارسة الثورية بغير منظومة فكرية واضحة التعابير ، محددة المفاهيم ، علمية التصورات ؟ ان الاستاذ مطاع صفدي يحرقنا من عبودية اللفظ المجرد ليسلمنا الى فوضوية الشيء غير المحدد وعماء الممارسة العشوائية . انه ينقلنا من لعبة الفاظ الى لعبة مكعبات شيشية ! انه يتحدث كأنما العالم العربي يبدأ من الصفر فكريا ونضالا ، يتحدث كأنما لم تنتصر في العالم العربي مفاهيم وقيم تحملها الفاظ ما اعق دلالتها ، واخصب مضامينها الحية . يتحدث كأنما لم تتحقق في العالم العربي منجزات تحمل كلمات التحرير والتأميم والتصنيع والنضال الثوري المسلح والتحول الاشتراكي ، والنضال ضد الاستعمار والصهيونية ، وعشرات وعشرات غيرها ، في فكرنا وادبنا ، وواقع حياتنا الثقافية اليومية .

وهناك بغير شك كلمات اخرى تجهض العمل الثوري العربي ، وتفقد الاستبصار الموضوعي الشديد . قضية الثورة الثقافية العربية ليست قضية الفاظ في جوهرها ، وليست قضية ممارسة فوضوية عمياء ، كما يعرض منهجها الاستاذ مطاع صفدي ، بل هي قضية وضوح فكري ونضال ثوري مسلح بهذا الوضوح الفكري .

انتقل بعد ذلك الى مقال الدكتور حسن حنفي ، فانتقل به في الحقيقة الى رؤيا غامرة واضحة موضوعية للحقيقة . حقيقة الثورة الثقافية العربية ، فواقعها ، متطلباتها .

لعل هذا المقال هو المقال الوحيد في عدد الادب كله الذي لمس بعمق وشمول ازمة ثورتنا الثقافية في جوانبها المختلفة . والدكتور حسن حنفي من طليعة مفكرينا الشبان الذين يسهمون بجدية ورسالة واصالة في تغذية فكرنا العربي المعاصر . قد اختلف معه في بعض تفاصيل مقاله ، ولكنني لا املك التعرض للتفاصيل ، مكتفيا بملاحظات .

اولا : يكاد الدكتور حسن حنفي يتورط في بعض المفاهيم العامة لفلسفة شينجلر الحضارية ، وينعكس هذا في مفهوم شبه عنصري للحضارة الأوروبية . ان حرصنا على الاصالة ، وسعينا الى تعميقها في وجداننا ، لا يعني ان ننظر الى اوروبا هذه النظرة المجردة المفلقة ، التي

احسستها في مقاله والتي تكاد تستعيد لها كلية ، ولا تكاد تتبين في داخلها فروقا جوهرية بين ثقافة متقدمة وثقافة رجعية متخلفة .

ثانيا : يكاد الدكتور حسن حنفي يتورط كذلك في مفهوم ميكانيكي حول نقل التراث الاوروبي - ولعل هذه الدعوة في ذاتها تتناقض مع موقفه التي عرضه من التراث الثقافي الاوروبي . انه يفصح بان ننقل من هذا التراث ما يتعلق بمرحلة تنلام والمرحلة التي تمر بها بلادنا العربية اليوم ، ويصفها بمرحلة النهضة . ولهذا فاصح ما يصلح لنا من التراث الاوروبي هو تراث عصر النهضة ، تراث القرن الخامس عشر والتاسع عشر . اعتقد - ولعل الدكتور حسن حنفي يوافقني - ان تاريخ التطور الفكري في المجتمعات البشرية لا يتخذ هذا المسار الميكانيكي ، وما احوجنا في هذه المرحلة الحضارية من تاريخنا الى زبدة الفكر الحضاري الاوروبي في مراحلها المختلفة القديمة والوسيطه والحديثة والمعاصرة .

واختتم حديثي عن هذه المجموعة من المقالات النظرية بالإشارة السريعة الى مقال الاستاذ جورج طرابيشي ، الذي يتعرض بمنطق علمي سديد ، واحساس عميق بالمسؤولية الثورية للإنبية الفكرية المثالية والشطحات النظرية عند الدكتور عصمت سيف الدولة والاستاذ مطاع صفدي ثم الدكتور نديم البطار ، فيفصح جنورها المعادية للفكر العلمي ، المتخلفة عن رؤية قوانين الواقع ، ومتناقضاته الحية ، وحركته الجماهيرية الموضوعية ، والمقال نموذج طيب للصراع الفكري المسلح بالرصانة والعمق والوعي المستنير المسؤول . وليس عندي ما اضيف عليه ، او الاحظه ، اللهم الا ان اتمنى مواصلة الاستاذ جورج طرابيشي لطريقه النقدي هذا لمختلف التراكيب المثالية والميتافيزيقية التي تبلبل جماهيرنا ومثقفينا ، وتعرقل طريق النضال الثوري . وما اقدره على ذلك .

انتقل بعد ذلك الى المجموعة الثانية من المقالات التي تتعلق بتراثنا القديم والديني . اولها هي مقال الاستاذ حسين مروة . وثانيها مقال الدكتور محمد النويهي . اما مقال الاستاذ حسين مروة فمرحلة فكرية بالغة العمق والجدية ، تعرض لمنهج علمي سديد في النظر الى تراثنا في الدين والفلسفة . يقف بحسم ضد دعاة القطيعة بين الثقافة العربية المعاصرة وبين تراثها الفكري . ويؤكد تأكيداً تاريخياً علمياً ، اتصال هذا التراث ، واصالة ارتباطه بواقعه الاجتماعي ، فضلا عن جوهره العقلاني الديناميكي المتجدد .

وهذه الدراسة القيمة مدخل بالغ الخصوبة لاعادة كتابة تاريخنا الفكري عامة على نحو جديد ، يبرز اصالتنا ، ويفجر به في حياتنا الفكرية المعاصرة آفاقا جديدة من الابداع .

ولعل مقال الاستاذ حسين مروة كان كذلك مدخلا تاريخيا نظريا لمقال الدكتور محمد النويهي .

ومقال الدكتور النويهي في الحقيقة مساهمة ايجابية بالغة العمق والجدية والجراسة المسؤولة في الدعوة الى ثورة ثقافية حقيقية في مجال الفكر الديني عامة ، والتشريع الديني والاجتماعي بوجه خاص . انه يفوض في اعماق التراث الديني ، ليكشف جوهره الاصيل ، ويحدد الاساس الديناميكي الحي لروح التشريع الاسلامي ، ثم يطلق صرخته الثورية الرائعة : « كل النصوص الدينية - بلا استثناء - يجوز لنا ان نتجاوز حروفها في كل ما يتعلق بطولنا ومعارفنا الدينية وادبنا الاقتصادي ومعاملاتنا الحيوية وعلاقاتنا الاجتماعية ما دمنا نستهدف المثل الروحية العليا التي نصبه الدين لنا » وهو يعرض بالتفصيل لكثير من القضايا التشريعية محددا اوجه التجديد فيها بما يتلاءم واحتياجاتنا الثورية الجديدة ، ثم يرتفع ، بدعواه واجتهاده الواعي المسؤول الى مستوى رفيع حقا عندما يعرض في النهاية لقضية المرأة العربية ، ان هذا المقال في الحقيقة هو خطة ثورية جادة لعمل ما

احوجنا اليه في انجاز ثورتنا الثقافية .

انتقل بعد هذا الى المجموعة الاخيرة من المقالات التي تعرض بالتقييم للادب العربي المعاصر في الرواية والقصة والشعر والمسرحية . فابدا بمقال الاستاذ احسان عباس الذي يعرض فيه بالتحليل للادب ما بعد الهزيمة في القصة والرواية والشعر .

والمقال - شأن مقالات الاستاذ احسان عباس جميعا - تحليل موضوعي جاد ومواجهة واعية مسؤولة لتطور القيم الفنية والاجتماعية والانسانية عامة في هذا الادب . يميز فيه بين موففين ، موقف الاكتئاب والاغتراب والضياع والهزيمة في مواجهة الهزيمة ، وموقف الرفض والصمود والمقاومة والتخطي للهزيمة . ويؤكد ظاهرة نامية في ادبنا المعاصر هي ازدياد التلاخم بين الفنان العربي والشعب ، واتجاه الادب الى الاجابية والواقعية .

كما يعرض لموقفين من التراث في هذا الادب موقف ريك كير يرفض ويتعالى عليه في غمرة مشاعر الهزيمة وموقف مستنير يحتفنه ويمتد به امتدادا خلافا في معركته المصيرية الراهنة .

والمقال ليس تحليلا نقديا فحسب ، بل يصدر كذلك عن موقف فكري ايجابي ، يدعو - دون ان يصرح - ويحدد الطريق الصحيح .

واستكمل هذا المقال بمقال الاستاذ محمد دكروب عن شعر المقاومة . والمقال في الحقيقة تحليل نظري تقدي لتلك الدعوة القريبة التي يدعو اليها الشاعر ادونيس الى ان تكون ثورة الشعر ، ثورة في الشعر ، في بنيته الداخلية ، لا ثورة المشاركة في تغيير الواقع الحي . والمقال كذلك دحض لهذا الانهام الغريب الذي يوجه ادونيس الى شعر المقاومة بانه شعر غير ثوري . اما الثورة الوحيدة في عرف ادونيس فهي الثورة داخل الشعر . وما املك ان اضيف جديدا الى التحليل النقدي الرائع الذي قدمه الاستاذ محمد دكروب . حسبي ان اقول مخلصا ، ان هذه الثورة التي ينادي بها الشاعر ادونيس داخل الشعر ، والتي يمارسها فعلا في شعره ، هي غربة بالشعر عن الحياة والانسان ، والثورة . ان للشعر قوانينه الخاصة بغير شك ، التي تختلف وتميز عن قوانين الواقع الحي ، ولكن الاختلاف والتمايز لا يعني الاستقلال والانفصال . ما قيمة التجديد في جماليات الشعر والفن ، بحيث يصبح عجزا عن التعبير عن الحياة والاضافة اليها ، والمشاركة في تجديدها وتغييرها . فليتجدد الشعر بقوانينه واساليبه ومناهجه ، في غير انقطاع عن الاتصال بالحياة ، والفعل الخلاق فيها . ما قيمة ان تتجدد كفى فتصبح اصابع عسرا مثلا متراكبة متداخلة . قد تصبح شكلا طريفا ، تعميقا مستحدث التركيب . ولكنه ان تكون ثورة في بنية الكف . لانها ستكون عجزا في الكف عن وظيفته الحية . عذرا فلا مقارنة بين الكف والشعر . ولكن الشعر على اية حال هي كف القلب البشري وادائه الفنية في امتلاك الحقيقة الحية ، والاقتدار على الفعل الوجداني فيها . اما اشارة الاستاذ محمد دكروب في مدخل مقاله وفي نهايته الى رأي الاستاذ غالي شكري في ادب المقاومة ، فسوف يناقشه في مقال قادم ، فانسأ اعرف هذا الرأي الذي هو مجرد حذقة مفتعلة لا تسعى الا الى صرف اهتماماتنا الفكرية عن كل ما هو جوهري وجاد واصيل .

واعود بعد ذلك الى مقال الاستاذ سامي خشبة عن الرواية العربية الحديثة . واعترف انني لا استطيع ان اناقشه مناقشة منصفة في تفاصيل آرائه . لاني - وهذا عيب اعترف به كذلك واعتذر عنه - لم اطالع بعد على كثير من الروايات العربية التي اشار اليها في مقاله ، ولكن من الناحية النهجية الخالصة ، اختلف معه مع تقديري للجهود الكبيرة العميقة في مقاله ، فضلا عن خصوصية مقاله وما تثيره وتلهمه من افكار . اختلف معه في الاتهام الذي وجهه لبعض النقاد اليساريين بانهم اكتفوا في نقد الرواية العربية الحديثة بالوقوف عند هياكلها الخارجية الشكلية ، دون التعمق في تقييم دلالتها الاجتماعية او

التقييم النصف والتناول العميق ، والتوجيه الواعي المستنير .

يأتي بعد ذلك مقال الأستاذ محمد بركات عن مسرحية « اوديب » للكاتب المسرحي العربي علي سالم . والمقال عرض نقدي جيد . ومسع تقديري وأعجابي بالمقال ، فاني اختلف معه ، في حول تناول الأستاذ علي سالم لاسطورة اوديب ، مع اعجابي كذلك بمسرحيته . في تقديري ان الأستاذ علي سالم لم يحسن الاستفادة الكاملة بالاسطورة ، وانما اقتصر على جانب جزئي فيها . على حين ان موضوعه نفسه ، كان يحتمل الاستفادة الكاملة فيها ، بل لعل هذا ان يكون تنمية وتعميقا للموضوع . على ان الأستاذ علي سالم امل كبير لمسرحنا العربي المعاصر .

اختتم اخيرا مقالي هذا بكلمة هي تحية في الحقيقة لمقال الأستاذ سالم جبران عن الفنان الثوري . ليس لي ما اضيفه الى المقال او لاحظته عليه ، لقد دافع دفاعا عميقا عن العلاقة الديناميكية بين ذاتية الفن وموضوعيته ، بين جماليته ومضمونه السياسي . اني اتحن هذه الفرصة لاحيي في مقاله وفي شخصه شعراءنا ونقادنا وكتابنا العرب المناضلين في فلسطين المحتلة .

وبهذا ينتهي هذا التعليق الذي قد طال ، والذي ارجو ان يكون مجرد اجتهاد سريع في صراحة هذا الموضوع الذي اتاحته لنا مجلة « الآداب » ، الثورة الثقافية العربية ، مع كل تقديري وشكري لمجلة الآداب مسؤولين عنها ، وكتابا فيها ، وقراء لها .

القاهرة

محمود امين العالم

## في انتظار طائر العر

لشاعر المقاومة

سميح القاسم

صدر حديثا

٢٠٠ ق . ل

منشورات دار الآداب

الحضارية العامة . . ولا املك ان اضيف شيئا اكثر من هذه الاشارة العابرة واختلف معه في حكمه بالجزئية والسطحية على بعض الروايات لانها اكتفت ببعض الاحداث الجزئية في الواقع الحي دون استيعاب كل ابعاده .

ذلك ان تناول حدث جزئي قد يصبح في ذاته قوة كشف رمزي ابحائي لجماع حركة الواقع ان كان في هذا الحدث الجزئي دلالة جوهرية على هذا الواقع . وما اكثر الامثلة على ذلك . ثم اختلف معه اخيرا في احكامه الجائرة المتسفة على ادب نجيب محفوظ بعدد الثلاثية ، فليست رواية اولاد حارتنا رواية ميتافيزيقية على الاطلاق ، بل هي رواية اجتماعية ، بل دعوة اجتماعية كذلك ، رغم رموزها التاريخية العديدة . وروايته التالية من اللص والكلاب حتى ثرثرة على النيل ، ليست مجرد تعليق سطحي على الواقع يتميز بالجزئية ، والعجز عن الاحاطة والشمول . انها تعبير عن جوهر مشاكلنا الاجتماعية في انحائها المختلفة . وما احب ان اضيف هنا الى ما سبق ان ذكرته بالتفصيل في دراسة قديمة عن المعمار الفني في ادب نجيب محفوظ ، وفي دراسة اخيرة عن قصصه ومسرحياته الاخيرة .

ان الرواية ، والعمل الفني عامة ، قد يلخص في موقف جزئي او حدث محدد عابر ، اعمقا كلية جوهرية في حركة مجتمع او حركة عصر . وهذا ما يحققه في مجتمعنا وعصرنا ادب نجيب محفوظ .

انتقل بعد ذلك الى مقال الأستاذ صبري حافظ عن الاقصوصة العربية . والمقال استعراض جيد وتحليل عميق للاقصوصة العربية ، وخاصة في مرحلتها فيما بعد الهزيمة . ولكن في الحقيقة اختلف معه في تحليله لها في المرحلة السابقة على الهزيمة . اذ يغلب على هذا التحليل طابع التعميم المطلق الجامد . فليس النموذج السائد في اقصوصة هذه المرحلة هو نموذج البطل المهزوم كما يقول الأستاذ صبري حافظ . اخشى ان يكون قد استلهم مرحلة الهزيمة ليفسر بها كل ما سبقها . ويجعل من الاقصوصة تنبؤا بالهزيمة وتحذيرا منها . هذا النموذج بغير شك ، ولكن هناك كذلك نماذج اخرى لا حصر لها ، تعبر عن مواقف ورؤى متعددة متنوعة . انه في الحقيقة يختصر بنموذج واحد ، كل الخصوبة التي كان يحتدم في هذه المرحلة من الابداع القصصي . تمنيت لو وقفت طويلا للتدليل على ما اقول ، ولكني اكتفى بهذه الاشارة العجلى ، التي لا يسمح لغيرها هذا المجال .

ولعلي اختلف كذلك مع الأستاذ صبري حافظ في تقسيمه لاقاصيص ما بعد الهزيمة الى اقصيص تعبر عن ردود فعل واخرى تستلهم التاريخ وترمز به للدعوة الى التغيير وثالثة هي اقصيص الفداء . هناك كذلك اقسام اخرى اشد تنوعا وخصوصية . ان الاقصوصة العربية المعاصرة تكاد تمثل ارقى مستوى من مستويات المشاركة في حياتنا الثقافية الراهنة . وهي كما يقول الأستاذ صبري حافظ بحق في نهاية مقالته اصبحت قادرة على « ان تضيف الى الضمير قدرة على الفهم والحسم والتغيير » .

وانتقل اخيرا الى مقال الأستاذ فؤاد دودة عن المسرح العربي ، والمقال في الحقيقة دراسة غاية في الرصانة والموضوعية والجدية لمسرحنا العربي ، وهي استيعاب كامل او شبه كامل لحركة المسرح العربي وامتزاجه الخلائق بحركة الثورة التحريرية والاجتماعية والقومية منذ مراحلها الاولى حتى مرحلتها الاخيرة . ويشيع في المقال روح



## تتمة قرأت العدد الماضي

أوضح من ان العرب الذين خاضوا ثلاث حروب متوالية متفرقين ، وبجيوش متعددة ، قد تلقوا الهزيمة ذاتها ؟ .

وهل أوضح من ان الامبريالية في مؤامراتها انسرية المتوالية على المنطقة الشرفية ، تكافح اليوم اكبر كفاح لتعطيل فيام أي نوع من التنسيق بين دول المنطقة ؟ وماذا تمثل مأساة الجبهة الشرفية ، في رأي الاخ عبد الجليل ؟ وهذا الحديث سيطول ، ولكن الخطير في آراء النافذ ، هو اكتشافنا اننا لا نزال نصارع البديهيات . نكتشف عند كل منعطف ، وكأننا لم نتعلم شيئا ، وكأننا محتاجون حقا الى البت : هل الدجاجة اسبق من البيضة ، أم البيضة . هل نحرر فلسطين أولا ، او نقيم الوحدة . ولكن السؤال فاسد من اساسه . اذ كيف نحرر فلسطين ونحن أولا كل منا فلسطين الضائعة ، بأسباب ضياعها . اذا كان الفلسطينيون ، وهم بدون ارض ، قد عرفوا اسباب ضياعهم ، واوجدوا مقاومتهم ، فان السوريين والاردنيين والعراقيين الخ ... لم يعرفوا بعد اسباب ضياعهم لانهم لم يوجدوا مقاومتهم .

ولكن تفجير المقاومة الفلسطينية ، هو تفجير المقاومة العربية . ولذلك كانت المقاومة مدخلا موضوعيا تاريخيا لثورية الوحدة ، اما حينما نلح على عزل المقاومة في فلسطينية مزعومة ، ونشر في تصنيف القوى العربية وراءها ، في مراتب الدعم والتأييد والاخوة .. الخ ، فاننا بذلك نساهم في اغتيال جوهر الثورة الجديدة . ولا تفيد آلاف الاطنان من التعليقات اللغظية « التقديمية » حينئذ فسي طمس هزيمة الذات . وهي هزيمتنا الدائمة ، قبل ان يهزمنا عدونا .

ان الدكتور عصمت يشعر ، وله الحق في ذلك ، مع كثير ممن الثوريين العرب ، ان ثمة محاولة عن قصد او عن غير قصد ، في تقييد السعي الى الوحدة ، عن طريق وحدة النضال العربي بطليعة فلسطينية لتحرير الارض . وان هذا التقييد يتقصد استخدام الجزئيات لاضفاء اهمية الكليات عليها ، لدرجة ان البعض لا يتورع عن اعتبار الشعائر الوجودي رجعيا ، او انه تخطاه الواقع النضالي . ومثل هذه المحاولة وايدولوجيتها « التقديمية » الزائفة ، هو المرض الخفيف الذي يلحق بكل مرحلة ثورية لاختفاء اصالتها التاريخية ، وطمسها تحت معارك مصطنعة .

فحين انفتح النضال العربي على المضمون الاشتراكي ، ظهر مرض الاستبدال والطمس . استبدال الوحدة بالاشتراكية ، وجعل الثانية نقيضا للاولى .

واليوم في معركة المقاومة ضد اسرائيل ، تقوم فلسفة المقاومة ، وكأنها اصبحت هي البديل عن كل شيء . في حين يدرك المنطق الواقعي الهادئ بكل سهولة ، انه ليس ثمة مقاومة قادرة على الاستمرار ، بدون تغيير بنية الواقع السياسي الخلفي لها ، والاحداث الحالية فسي المشرق العربي تبرهن على صحة ذلك كل يوم . فكلما عمق العمل المقاوم كلما فجر حوله التناقضات المنتظر تفجيرها تاريخيا ، وكلما احست المقاومة انها ليست معركة حدود منفصلة عن معركة داخل . واعداء المقاومة اليوم ، هم اعداء الثورة العربية من الامس حتى الغد . وهم الذين يرون الى المستقبل القريب . فيعدون له العدة اللازمة منذ الآن ، بتفجير الداخل قبل الاوان في اتجاه مقاومة المقاومة ، ومن خلال قلاع الاقليميات القائمة .

فما الذي يراه عبد الجليل حسن ، ومن معه في موقفه ذلك: انسير في خط تأييد الكيان الفلسطيني بصورة نسله فيها في الوقت ذاته مقومات هذا الكيان ، وهو كونه صورة صراع يومي للكيان الاشمل ، وهو الوجود العربي كله المكافح معنويا على الاقل ضد الصهيونية والامبريالية خارجيا ، والاقليمية ذاتيا وداخليا ؟

ان نظرة على اليوم الحاضر لواقع المقاومة ، ترينا المازق الخطير الذي تعانيه من محاولة تجميدها كمقاومة على الحدود بمعزل عن الداخل . وهذه المحاولة تجري بصورة مطردة مع محاولة عزل الصراع على فتاة السويس عن الجبهة الشرفية . أي ان الامبريالية والصهيونية ما زالتا تؤيدان ستراتييجيتهما في عزل العرب عن بعضهم بعضا ، ومكافحة أي حد من اللقاء بين قواهم ، حتى حد التنسيق الشكلي بين الجيوش .

ذلك ان الواقع الانفصالي والانقسام والافليمي هو المؤونة الوحيدة لخطط الاعداء ، وهو سلاحهم الموضوعي ضد أي نصر عربي . ونجسي نحن بدورنا باسم التقديمات اللغظية ، لنعطيههم نفقا جديدا تحت المقاومة والنضال العربي من ورائها ، ونضيف الى فلسفة الكيانات كيانا جديدا « فلسطينيا » ان يقوم في حقيقته الا على حطام الكيانات كلها .

فمن سيصنع فلسطين العربية الجديدة ، الا القوة العربية الوحيدة التقدمية ؟ ومن اين لنا بهذه القوة ، ان لم نشعل ثورة الوحدة الجماهيرية النضالية ، ابتداء من حرب الجماهير ذاتها ضد الكيانات المصطنعة كلها ، كيان اسرائيل وكيان الاقليميات المقطعة لواصل الجماهير ؟

سيتم عبد الجليل هذا الموقف بالطوباوية ، ذلك ان الوحدة العربية براهه اصبحت مستحيلة وغير واقعية . والحاضر الثوري المقاوم يقول للسيد حسن ، ان الثورة الوحيدة الصاعدة من الجماهير المقاومة في المشرق قد وجدت اسلوبها الموضوعي ، لتفرض جدليتها الجديدة . واذا ما عجزت عن فرض هذه الجدلية ، فان مصير المقاومة والثورة الفلسطينية سيصبح بعد حين اسفا على حلم ماض .

بقي ان نتساءل اخيرا لم هذا ابلتئيس من امكانية الوحدة ، ولم التوحيد بينها وبين الطوباويات ، وما البديل عنها اذن ؟ وهل ثمة طريق لتحرير فلسطين الا بصيغة من صيغ الوحدة ؟ وما الذي يجعلنا نعتقد ان حربا نائلة او رابعة ستتمل النتائج بدون ان تكون طبيعة قوانا قد تبدلت هي ذاتها ؟

وهل ان تحرير فلسطين هدف اسهل برأي النافذ ، واقرب الى « الواقعيات » ، من هدف الوحدة « الطوباوي » ، والذي استطنا مرة ان نحقق صورة مصغرة له ؟ الا يتوقف هذا الهدف على ارادتنا ؟ نقاش البديهيات ، ومع ذلك فما زلنا نختلف حولها !

ان السيد عبد الجليل حسن ينتقل في « نظره » للعدد الممتاز ، الى تقييم سريع كذلك لمقالي عن المنهج في ثورة ثقافية عربية . فالمقال « يتعب » النافذ ، على حد تعبيره . اذ لا يجد فيه تكرارا لكل ما يكتب ويقال في الاعلام العربي . فان الكتابة التي تحاول ان تفتح بعض الزوايا الجديدة المتفاعلة مع اتيارات الثقافة العالمية الجديدة ، تتطلب بعض الجهد ، لان القارئ العربي اعتاد ان يفسرا افكاره الخاصة .

والسيد عبد الجليل تعب من قراءة هذا المقال ثم اعلن انه لم يجد فيه ما يستحق هذا العناء ، ولخصه بكلمة واحدة ، وهو ان « ان الكاتب اجهد نفسه واجهدنا معه لكي يقول لنا هذه القضية البسيطة » وما هي هذه القضية ، تماما على طريقة الاختزال والتعميمات الشائعة لدى كتاب الاعلام ؟ انها قضية عيش الذات ضمن الالفاظ ، او تعلق الانسان بالالفاظ دون الاشياء . تماما كما نقول ان الماركسية ، هي قضية تحرر الانسان من الاستغلال ، ولكن لماذا كتب ماركس آلاف الصفحات ، وما زال الماركسيون يكتبون آلاف الصفحات .. لانه ولانهم يريدون ان « يجهدوا انفسهم ويجهدونا » لكي يوضحوا لنا هذه القضية المعروفة والبسيطة .

ان مئات من العلماء والفلاسفة المعاصرين يعملون اليوم في توضيح اهم اداة للحضارة ، وهي اللغة ، ومع ذلك فانهم يشتغلون على قضية بسيطة ومعروفة . ومرضا اللغوي نحن كذلك بسيط ومعروف ، وهكذا

نية ، بصدد كتاباتي انا خاصة ، انه يرجع الى كتاب « الثوري والعربي الثوري » الصادر منذ اكثر من عشر سنوات ، يوم كان جورج نفسه ما زال غارقا في الفكر القومي السديمي الذي يشتمه الآن ، بعد ان احترف ترجمة الماركسيات ، واصبح هكذا متملكا دفعة واحدة من هذا التراث ، وكأنه هو صاحبه ، وهو الذي يحاكم الآن ، اي ماركس نفسه كتابة هؤلاء المثقفين .

اولا ان اقتطع العبارات ، حتى التي يوردها الكاتب على لسان فلاسفة آخرين ، من سياقها ، ثم اقتطع الكتاب نفسه من سياق تجربة الكاتب ، والحكم عليه هكذا من اولى محاولاته ، او انتاجه ، مع اهمال بقية مراحل تطوره والكتب التي اصدرها في هذه المراحل . كل ذلك يعني ان الناقد لا يقف موقفا علميا ولا موضوعيا ، ولا يتخلق باخلاق الامانة المطلوبة ، وانه ينشئ القارئ ويقحمه معه في « هلوساته » الشخصية ، ويصادر حرته ، ليحمله تابعا لابعاءاته الخاصة ، التي لا علاقة لها بالعلم او الثورة .

ان جورج طرابيشي الذي يعيش الآن في بحبوحة الماركسية ، وينكرها على غيره ، يساهم في كتابته هذه بغفائية الصخب الذي تحاربه الماركسية ذاتها ، وتفترض العلمية والدقة ، لانها هي ثورة العلم في خدمة الانسان والجماعة العلمية .

ولا حاجة الآن لاعادة شرح كتاب طوبل لي لارد به على جورج ، ولكنني اجتزئ القول ، ان ذلك الكتاب كان دراسة اجتماعية فلسفية تهدف الى تحليل الثورة في عالم الفكر والادب ، وقد قسمت الى عدة فصول يتناول كل منها تحليل نموذج للثوري الفردي ، والاجتماعي والميتافيزيقي . وهي كلها مراحل غير زمنية ، ولكنها ايقاعات داخل تجربة المثقف الغربي من ناحية ، ولها بدايات لدى المثقف العربي الثوري خلال الخمسينيات من هذا القرن .

ولقد اعتمد الكتاب اسلوب التحليل الاجتماعي والنفسي والوجودي عامة ، لكي يكشف عن البنيات الذاتية لتطور تجربة الثوري . ولا حاجة الآن لارد المصارات والمقاطع التي تبرىء الكتاب من اتهامات الناقد المتمركز حديثا . ولكن لو عاد جورج الى قراءة ماركس ، وليس الى « ترجمته » ، في متونه الاصلية ، وطالع ما كتبه حول اشكال الانسلاخ التي يعانيها الانسان في ظل المجتمع الاستقلالي ، لوجده يحلل الانسلاخ السياسي والاجتماعي والديني ، ويكشف عن بنيات هذا الانسلاخ بما لا يناقض ابدا مجمل الاتجاه العام لكتاب « الثوري العربي » . ولكن جورج يجير نصا يحلل فيه الثورة الوجودية لدى البير كامو ، على ان يكون عقيدة للكاتب ، ويتهمني هكذا بشطحة قلم انني ارفض الثوري الاجتماعي ، لانني اتحدث عن الثوري الميتافيزيقي . وجورج لا ادري ان كان يعلم ، ان الانسلاخ الديني لا بد من تخطيه ، وان مشكلة قافلته كبيرة من الكتاب الذين حملوا لواء الثورة بصورة عامة ابتداء من ديستوفسكي حتى عمر الوجوديين ، انهم كانوا يناضلون من اجل اثبات حرية الانسان اولا امام الانسلاخ الميتافيزيقي . ولعلنا ما زلنا نحن داخل مرحلة هذه المشكلة ، وان كنا لا نعب عنها بانتاج ثقافي ، ولكننا مقودون بها حتى داخل مواقفنا السياسية .

ان جورج يمارس تشويها آخر ، وهو انه يجعل التحليل الادبي بمثابة موقف فكري يدعو له الكاتب ، وان كل ما يكتبه عن لسان مفكره او ادباء آخرين انما يتبناه الكاتب . في حين لو قصد جورج الى تحليل موقفه الفكري والسياسي حقا للجا الى كتب عديدة اخرى . ولكن المصيبة ان هذه الكتب لا تحشر اسم ماركس وعباراته حشرا ، وانما تحاول ان تحلل مراحل تطور الثورة العربية ، بأسلوب علمي كان دائما قريبا من ماركس ، ومن كل فيلسوف يرتبط اولا بتحليل الواقع . ان جورج لم يقل كلمة واحدة عن بقية الكتب كلها . وماذا تراه قرا في الكتاب المخصص لدراسة البنية الثورية الخاصة بالتجربة العربية حتى

ثم ان عبد الجليل حسن يسارع كذلك لكسي يتهمني انني وقعت فريسة سحر الالفاظ ، اي فيما كنت احلله في المقال . ولماذا لانسي اضطررت الى استخدام بعض مصطلحات الفلسفات البنيوية واللغوية . ولعل السيد عبد الجليل يدرك ان اي مذهب فلسفي له مصطلحاته ، التي بواسطتها يقيم ادواته التحليلية ، وهو لو قرا ماركس في متونه الاصلية ، لوجد كتابته غاصة بالمصطلحات الفلسفية ، ولوجده صعبا متعبا بل من اصعب الفلاسفة ، ولكن قال عنه انه يجهد ويتعبه ليقول له في النهاية ان الفني يسرق الفقير .!

والناقد الذي لا يريد ان يقرأ الا تكرارا لافكاره الخاصة ، والذي شعر ان هذه الالفاظ هي من باب المصطلحات العلمية ، ولكنه يريد مع ذلك ان يرفض علميتها ، فيأتي بجملته من المقال تقوم برهانا عكسيا على ما يدعي . ويتساءل ما هي « مؤسسة الموضوعية العلمية لدى الغرب » هل يريد الناقد حقا ان اشرحها له ؟.

ثم يناقشني الناقد حول ترجمة بعض المصطلحات ، ويفرض ترجمة معينة ارفضها بدوري اذ انها لا تؤدي المعنى الخاص الذي يريد ماركس ماكلوها منها . انه يقترح الترجمة العامة ، في حين لا بد من نحت الكلمة العربية الخاصة ، للدلالة على المصطلح ، وليس على الكلمة العامة . والمصطلح الغربي ( mass - medin ) وقد ترجمتها « الكتلة - الوسيط » لان ترجمة mass هنا بالكتلة بدلا من الجمهور الصق بالهدف ، فهي تثبت صفة التلاحم المادي لهذا النوع من الجمهور الذي تسيطر عليه عقلية القطيع المسير . وكلمة « الوسيط » وهي اقرب الى المصطلح في هذا السياق ، لانها تعني الجسر الذي تعبر عليه التوجيهات ، وليست هي الاتصال ، والا لكان استعمال لها الكاتب الكلمة الغربية التي تعني الاتصال بلطفه المباشر .

المهم في هذا النقد جوه السليبي العام ، الذي يريد ان يجربنا دائما الى قوالب معينة من الفكر الجاهز ، والذي يطلق على نفسه نوافذ الثقافة العالمية التي لها كل يوم محاولة جديدة لفهم قضايا الانسان والمجتمع . وليطمئن السيد عبد الجليل وامثاله ، ان موقفه ذاك ما كان ليفت في عهد الباحثين عن رؤية اعظم من مجرد تكرار الكلام المحفوظ . ولقد كان دائما ثمة ممثلون لموقفه عبر رحلة هذه السنوات الطويلة التي كان الفكر العربي يحاول فيها ان يتجاوز الفاظ المقلدين ، ليتصل بالاشياء كما هي ، وان كانت تضر بمن يهمله اخفاؤها او تجاهلها ، والمحافظة على تجهيل الآخرين .

ثم يعرض الناقد لبعض افكار اوردها السيد جورج طرابيشي في « وجهة نظر » واحتفل بها هو وزميله السيد جمال شراوي ، اي احتفال . ولا بد ان نتوقف قليلا اولا على ما كتبه جورج وهاجم المثقفين العرب ، وانتقى منهم ثلاثة ، هم مطاع صفدي ، ونديم البيطار ، وعصمت سيف الدولة .

واول ما يطالنا في هذا الصدد هذا التساؤل : ولماذا هذا الانتقاد ، الآن هؤلاء الكتاب تجمعهم الدعوة الى الوحدة العربية ، الان النزعة القومية ما زالت لها اهميتها لديهم الى جانب جميع ما ينقل وترجم عن مختزلات الماركسية ؟.

نحن لا نقول ان صرخة جورج طرابيشي وغضبه على هؤلاء المثقفين الثلاثة خاصة تؤلف حملة مركزة على موقفهم القومي . لان جورج قد جاذر ان ينقد مباشرة اساس موقفهم . ودار حول بعض العبارات ، وانتزعها من سياقها ، بذلك الاسلوب القديسم المعروف في التجريح « ولا تقربوا الصلاة .. » ثم تقطع عن بقية السياق .

ان جورج لم يجد مثلا ما يركز اليه ليحكم على « هلوستنا » جميعا . الا بعض هذه العبارات التي ينتزعها من هنا وهناك ومتعمدا عن سوء

مطلع الستينيات ، والذي عنوانه « مصير الايديولوجيات الثورية » ، كيف لم يكتشف الهلوسة في هذا الكتاب ، وماذا عن كل ما في موقف هذا الكتاب من الدعوة الى الثورة العلمية ، وبناء الايديولوجية العلمية ، وفهم حركة الجماهير بمنظورها المادي والصراعي . ان جورج لم يقرأ هذا الكتاب ولم يقرأ عشرات من المقالات التي كتبها لا لكي ابشر بافكار غيري ، ولكن لكي اطبق النظريات العلمية اولا على ما تقدمه لنا التجربة السياسية في مجتمعنا .

ان مصيبة فئة من المتمرسين الجدد انهم لم يدرسوا الماركسية اولا ، ولم يفهموا مجتمعهم ثانيا ، ولا كانت لهم القدرة على المقايسة بين النظرية والتجربة . وانما اكتفوا بشرف الانتساب الى الموضة السياسية . وراحوا من موقعهم ذاك يسفهن كل ما لا يفتح مقاله او كتابه « باسم الاله ماركس وبنيه لينين وجميع الصحابة المرسلين ! » .

اليس هو التغير في الالفاظ ، والاشياء باقية كما هي ؟ .

وما قصده في مقالتي المجاور لوجهة نظر طرايشي ، التي هي الهلوسة الجديدة ردا على الهلوسة القديمة ؟

وينابع جورج مناقشة الكاتبين الآخرين بنفس الطريقة ، وهسي اصرار على عدم رؤية الموفق العام للكاتب ، وجري مقصود وراء عبارات تنتزع من سياقها « براءة » شهد له فيها زميله الماركسي عبد الجليل حسن ، والشرفاوي .

ومهما كتب طرايشي وزمرته ، فأنسي لا يستطيع ان تصور ان عصمت سيف الدولة لكونه وحدويا فهو طوباوي ، وهو لا يفكر علميا . والقارئ غير المنحاز يدرك ان هذا الكاتب ، بصرف النظر عن عبارات جورج الفتنة من هنا وهناك ، يجدد الصياغة العلمية لواقع التجربة العربية اليوم ، باوضح مما يفعل كثيرون من الذين يتسلحون بالايديولوجية الماركسية ، ومع ذلك يظنون يتابعون رؤية عرجاء لهذا الواقع ، متعاكسة مع الماركسية ذاتها . اذ يصبرون على تقطيع اوصال النضال العربي ، والسير به عكس حركته التاريخية من الكل الى الاجزاء ، ومن المجتمع الى البيئات الاقليمية .

وليس هذا الكلام ليوجه الى طوائف اخرى من الماركسيين العرب الذين يحاولون بداب وجدية تطبيق الفكر العلمي بشكل عام على المجتمع العربي ونوريته . ولذلك لا يمكن لزمرة المتمرسين اللغظيين ان يدعوا انهم يمثلون هم الفكر العلمي الجديد ، بقدر ما يخلقون من التباس مصطنع ، اصبح يدركه القارئ العربي ، ولا يؤخذ بصخبه ولا دعاونه .

وكذلك فان حملة طرايشي على الدكتور نديم البيطار ، تصر على اخذه ببعض العبارات ، وتهمل موقفه العام . وبالرغم من انني اختلف كثيرا مع الدكتور البيطار في منطلقاته الفكرية ، الا انني لا اؤيد قيام جبر ماركسي عليه ، وانهامه بالنازية والفاشية .

ان جورج جريا على طريقته العجيبة في تضليل القارئ ، يقطع بعض الآراء التي يوردها الكاتب لغيره ، ويلبسها للكاتب . وهو اذ يحلل في كتابه مختلف انماط الثورة ، بما فيها الثورات المضادة والثورات الدينية والصوفية ، بطريق الباحث العلمي الذي غرضه ان يعرض لاختلاف اشكال الثورة ، تنويرا للعقل العربي الذي يساهم كثيرون في اغلاق نوافذ المعرفة عليه ، وحشره في دين جديد من الالفاظ والطقوس ، وكان من « براءة » طرايشي ان اوحى لزميليه حسن والشرفاوي ، ان هذا الكاتب يدعو للفاشية ، لانه اتى على ذكرها وتحليلها في كتابه ، فاستشاط الزميلان غضبا ، وهذا بان يفضح هذا الكاتب اذن .

وهكذا يصبح الدكتور نديم البيطار ، بكل جهوده العلمية الفنية ، التي حاول ان يغني بها الثقافة الثورية المعاصرة ، في الظروف الصعبة الحاسمة ، يصبح عدوا للشعب رقم واحد . يقول عبد الجليل « ان

هذه الايديولوجية بظانها بالغة الخطورة لاتجاء فاشي » . ومسكين يا دكتور بيطار ! لقد كان ذنبك علميا انك حاولت ان تعطي علما اجتماعيا كاملا للثورة ، وذنبك سياسيا ، وهذا هو الاخطر لدى بعض المتمرسين ، انك وحدوي ، وانك قد اعلنت في مقال اخير لك ، انسه لا بد من الارتباط بالثورة الناصرية الوحوية !

وبعد فليعدرنا القارئ بان اطلنا عليه ، فان العدد الممتاز واصداه في العدد الذي يليه ، قد اثارا مشكلات ليس لها اهمية علمية ، بقدر ما لها صلة واضحة بامراض الاعلام الذي راح ينتقل الى الثقافة بكل غوغائية ، ليمنع نهضتنا العلمية الحقيقية ، لا بالترجمة ولا بالطقوس اللفظية ، ولكن بالمعانة والقدرة على رؤية الواقع وفهمه .

## نقد القصص

قد تكون القصة العربية تتقدم ببطء ، او انها تعاني مما يشبه الشلل منذ مدة بعيدة . ولعلها وهي كتابة ابداعية قبل كل شيء ، لا تستطيع ان تلحق بالاحداث ، ولا ان تلهث وراء المواقف الانسانية التي لا تبديل بسرعة تبدل الاحداث . ومع ذلك فلقد حاولت القصة ان تمنح قليلا او كثيرا من موضوع احداثنا الراهنة ، من جو النكسة والفساد والثورة الفكرية العامة التي نتجت عنها . غير ان هذه المحاولات قد تستطيع ان تأتي بموضوعات جديدة ، ولكنها غالبا ما تعجز عن نحت رؤيتها الفنية الجديدة للعالم ، وتقصر عن ايجاد الاسلوب المتفق مع نوعية الموضوعات الملحة عليها ، من خارج الاطار الفني نفسه ، من عالم السياسة والاحداث المصرية .

واذا كانت الغدائية قد كونت موجة جديدة من الادب الذي يتناول هذا الموضوع ، فان القصة ، بعد الشعر والفكر ، ظلت في مرتبة اضعف مما حققته مثلا شعر المقاومة ، والفكر الثوري الجديد . وظاهرة طيبة اقبال القراء على هذا الفكر والشعر ، مع تردد فسي متابعة الاناج القصصي الذي لم يستطع اجتذاب القارئ بمثل ما اجتذبه الشعر والفكر في هذه المرحلة .

غير ان كل ذلك لا يمنع احيانا من انبثاق عمل قصصي حقيقي ، يسترعي الناقد ، ويقرأه القارئ وهو يحس حماسه القديم للقصة ، ولخصوصية تأثيرها الفني الحي الذي لا يمكن ان يعوض عنه اي نوع آخر من الكتابة .

هكذا استطاع ان افول انني قرأت قصة الاستاذ اديب نحوي ، وانا احس حماسا مفقودة ، نستبد بي ثائية ، وندهمني الى اندماج غسوي في بنية احداثها . ويجعلني قارئا اعاني ولا افكر بالمعانة ، ولا اعود الى تقييم هذه المعانة الا في قراءة ثائية .

نحن نعرف اديب منذ سنوات بعيدة ، وهو يتابع مذهبا خاصا في الكتابة القصصية . ويوم قرأت له اولى قصصه على صفحات الادب ، اصابتني الحماسة التي اعانيها الان امام هذه القصة الجديدة . ولقد صدمت منذ البدء بان اديب اختار مذهبه بدقة وعناية . وانه لم يجد فلمه يخوض في بحر الفولكلور الشعبي عفوا ، او عن تقليد . ولكنه غاص على تجربته اليومية هو بالذات . ولماذا . . لانه مثقف شعبي . ولانه يعيش دائما تفاصيل التجربة الشعبية ، لا بين الكتب ، ولكن بين الناس ، الفقراء والبسطاء من ابناء الاحياء الشعبية ، التي كانت لاديب دائما وطنا روحيا يوميا يستمد منه نضاله السياسي ، ومسرته الشخصية بالبراءة والعفوية ، ومعايشته لقاعدة المجتمع العربي ، من خلال مشكلات الانسان الموجود الحي . وقصته الطويلة الجديدة « عرس فلسطيني » هي ثمرة ناضجة لمذهب القصصي والمذهب في حياته اليومية .

فهي قصة شعبية فولكلورية ، تنبض بشاعرية الانسان الحقيقية

الناشئة بالهلفة والرمز والتطلع الغامض الى مزج الحلم بالواقع، وتجاوز المزيج الى رؤيا تغييرية شفافة ، لا تتصاعد من الشعارات ، ولكنها تدب في عروق الحزن والتراب والنبوت من الصفيح والطين .

والقصة هذه يحاول فيها اديب ان يفيد من جميع عناصر الخلق الفولكلوري ، انه لا يكتب عن موضوع فولكلوري فحسب ، ولكنه يكتبه بأسلوب وعبرة وحس الحياة الشعبية الطبيعية ذاتها . وهو يختار لها بيئة المخيم الفلسطيني . فيحيي لنا تقاليد فلسطينية عربية . وينسج لحمة الواقع بقناطير الفن انها كتابة شعبية ونصيحة ، تاريخية واجتماعية . وانها دراسة وفن ، وثورة . وان الكلمات هنا تخرج عن سياق تداولها ، لترصف في سياق من الاثارة الجزئية المتدافعة كدغدغة عميقة للنفس ، قلما يحس بها قارئ لانناج عربي معاصر .

ان اديب فرح بالناظر والاحاسيس والمواقف الشعبية ، يراها ينبوعا لا ينضب لاساس النضال كحال انسانية قبل ان تكون حالا فكرية او تنظيمية .

وهو يجد السلوك الشعبي ذاته غاصا بالرموز والقيم والاستحالات العذبة العبقية . ولذلك فانه يحتفل به ويفرح به ، ويجعلنا نحتفل ونفرح معه كذلك ، بنوع من المشاركة الصوفية في مهرجانات الشعب .

ان اديب لا يسعى وراء الرمز بأساليب لفظية وهمية . ولكنسه يقص علينا حقا كيف ان العرس الفلسطيني اصبح هو موت الفدائي . لقد اذهلته حادثة الزغردة عندما يتسلم ابناء المخيم نعش الفدائي المقتول . فالموت في ملحمة الفدائية هو العرس .

ولكن الكاتب يجسم لنا بانفعال وصدق ملحمة الفلسطيني كلها . ويجمع ما بين عمق المأساة الواقعية لحياة المخيم ، وما بين عناصر التفسير الكيانية التي طرأت على هذه المأساة ، لتجعلها مدخلا تاريخيا ووجدانيا حاملا للثورة الفدائية .

فلقد استطاع اديب ان يفتننا بحرارة وإيمان ، ان جميع العادات اليومية ، وحتى الطقوس الشعبية ليست كلها عقبات امام الثورة ، ولكنها طاقات من القوة والارتباط بالعاني الاساسية للانسان تفيد في معركة الثورة ، ان اتيج لها التحريض المناسب .

لقد احيا الكاتب مختلف مراحل العرس العربي ، الفلسطيني ، البصاوي - نسبة لقرية البصة الفلسطينية - وفجر تفاصيله وإيماءاته المكررة ، عن قدرة ثورية حقيقية تربط فعلا باعمق صور التراث الشعبي والوطني ، الذي ليس عقيمة - كما يحاول البعض ان يصوره - ولكنه مصادر تحرر بالفعل لا باللفظ .

والكاتب لم يصف لنا هذه العادات والطقوس من الخارج ، فلقد تجاوز معرفتها العلمية، واستنبطن طاقاتها على الابعاء والتفسير والتجاوز الانساني لواقع الانسلاخ والمهانة . فكتب وفكر وصور شعيبا ، ومن داخل عضوية الطقوس والرموز الشعبية ذاتها . وجال بين روائع هذا العالم البريء ، فلم يخترع الرموز ، ولكنه صادفها فابرزها واغناها . وجعلها تتنامي كلها ضمن نسج واحد مزدوج البطانة ، بظانة الرموز الحقيقية كما هي في عضوية التجربة الطقسية ، وبظانة الرموز التي يضيفها الكاتب اكثر واعمق على مادة الرمز الاصلية والعفوية .

فاللاجئون اصبحوا يزغردون كلما استقبلوا شهيدا جديدا لهم . ولكن الكاتب فجر هذا الرمز الشعبي المباشر ، بأن ينسج الملحمة الفلسطينية كلها على اساس طقس الزغردة ، وتقاليد العرس القروي ، وجعلنا نحس ان العروس هي واهلها وجيرانها ينوبون ليس عن الشعب الفلسطيني ، ولكنهم يتصاعدون حقا الى مستوى المفاجعة الانسانية الشاملة .

وذلك ما كان ينقص دائما كتابة القصة الملتزمة . اذ ان اكثر

كتابها جروا على عادة استخدام الاشخاص والاحداث كرموز عن اشياء اخرى ، دون ان يستطيعوا اكتشاف اصالة الرمز اولا وهو في سياق التجربة الفعالة ، ودون ان يقدروا على جعل ما يرمز اليه ، هو الشروط المكونة للمفاجعة الانسانية الشاملة .

لقد وصف الكاتب نماذج الاب والام والعروس والعريس الغائب ، وعودته ميتا حيا ، واشياء هؤلاء الناس ولمحات من حياة المخيم ومآسيه اليومية . ولكنه لم يصف ، وانما احيا ، وجعلنا نحيا كل ذلك معه ، على مستوى الواقع والرمز معا .

واذا كان الكاتب يفرق احيانا في استخدام اللهجات والتعابير والاهازيج الفولكلورية ، فانما عذره انه يحب ما يكتب ، وأنه يفرح بهذه الكشوف الانسانية ، ويجعلنا نكتشفها معه .

ومع ذلك فان اديب حاول الا يعرض لنا مادته الدسمة تلك الام من خلال تقنية فنية رفيعة ، غير مفروضة فرضا ، ولكنها متنامية مع عضوية هذه المادة ، ومتغلغلة فيها بدقة وحساسية الفنان المسك بزمام صناعته .

ان اديب قد يبالغ ويفصح وينجرف احيانا مع شاعرية الطقوس ، ويجعل لمثل هذه الجوانب الثانوية أهمية فعالة على مجمل الكيان الفني . وهو لا يوفق بذلك دائما . وقد تبدو بعض الماطع وكأنها نشر فني منفصل عن فعلية القصة .

الا ان كل ذلك لا يقلل من قيمة هذا اثر . انه متعة وكشف وثورة .



يكتب حيدر حيدر قصة يريد ان يجمع فيها بعض احاسيس ضياع « جديد » ، ويؤلف في مجال من التجريد المحض مناخا غير فعال ، لتلك الاحاسيس . ويبدأ قصته وهو لا يدري بالضبط ما يريد ان يكتبه . الا جوه الكتيب ذاته . وهنا ترجع القصة الى نموذج لوحية ذاتية . وبالرغم من انه قد اعطى للكاتب هذه لونا خاصا هو الحياء ، فانه لم ينم شغفا متكاملا حول هذا اللون . وبقي ما يكتشفه قليل الحماسة ، لا يصل الى وعي القارئ .

وأما قصة السيد عبد الستار ناصر ، فان لها مطمحا رمزيا واسعا ، حاول فيه الكاتب ان يعيد استثمار موضوعه البحث عن انستان ضائع خارج الكاتب ، قد يكون هو الكاتب نفسه او لا يكون . وعندما وضع له اسما هو شريف نادر ، فكانه لغص القصة في البحث عن شريف نادر . غير ان هذا الرجل الذي اعطاه صفة القتل والجريمة ، بقي في النهاية غامض الدلالة .

اذ ان القصة وضعتنا عند حدود اوصاف نفسية لم تسفر عن تقنية معينة ، تؤدي بنا في النهاية الى مضمون فني او انساني بارز المعالم .

وتبدو قصة أم الوز خطوة موفقة في المطابقة بين لوحة من الحياة الشعبية ، هذه المرة الحياة في البداية ، وبين بعض الابعاء الثورية . ولكنها تظل اقرب الى الرمز السياسي المباشر ، عندما تقص قصة البحث عن الماء للخراف العطشة ولا ماء الا وراء الحدود .

بقي ان نتساءل اخيرا- لم هذا التيهيس من امكانية الوحدة ، ولم اديب نحوي . وهي واحدة من رموز التقدم البدع في حقل القصة .

مطاع صفدي

## أتوارد خواطر .. أم تأثر ؟

في العدد السابعين من مجلة « المسرح » القاهرية « فبراير ١٩٧٠ » قرأت « جيدا » مسرحية الشاعر صلاح عبد الصبور « ليلي والمجنون » .. واعدت قراءتها ثانية .. لقد جذبتني المسرحية اليها .. ووجدتني شخصا من شخصوها .. ولم تنطفيء الشعلة التي اوقدتها في نفسي حتى اللحظة .. انما هناك ملاحظات اريد ان اطرحها قبل ان يفوت الاوان .. طوال رحلتي مع المسرحية كنت اذكر الشاعر حسب الشيخ جعفر .. ولقد هبطت ذكراه في نفسي منذ ان اصطدمت بصورة « الزمن اليابس » .. للوهلة الاولى لم اعر الامر كثيرا من الاهتمام .. غير اني غصصت بجرعة اخرى .. جرعة لا تطفح بها كأس اخرى .. غير كأس الشاعر حسب الشيخ جعفر ..

لقد اصطدمت ، طوال قراءة « ليلي والمجنون » بالشاعر حسب الشيخ جعفر ، تسع مرات .. وكانت كل صدمة من هذه الصدمات التسع تنقلني الى قصيدته « قارة سابعة » المنشورة في مجلة ( الكلمة ) العراقية ، في عددها الصادر في ( تشرين الثاني - ١٩٦٩ ) .

١ - قال الشاعر حسب الشيخ جعفر في قصيدته « قارة سابعة » :  
( الزمن اليابس ، يا حبيبي ، كالقش في اصابعي ) ،  
وجاء الشاعر صلاح عبد الصبور في مسرحيته « ليلي والمجنون » قائلا ، في المنظر الاول من الفصل الاول :

( يحمل بوقا في صحراء الزمن اليابس )

٢ - وقال الشاعر حسب الشيخ جعفر في قارته السابعة :  
( انحدرت في نومها الوعول ، نامي ، انهمكي في الزينة ،  
التفي على جذعي كالبلاب .. )

وجاء الشاعر عبد الصبور في مسرحيته قائلا ، الفصل الاول ،  
المنظر الثالث :

( لا تلتصقي بالصمت كما يلتصق اللباب الخائف بالشجرة )  
٣ - وقال الشاعر حسب الشيخ جعفر في قارته السابعة :

( .. انتظرت وامتلأت كالمفزل يلتف بخيط منك ، )  
وجاء الشاعر عبد الصبور في مسرحيته قائلا ، في الفصل الاول ،  
المنظر الثالث :

( تلتف حوايك عيوني كالخيط على المفزل .. )

٤ - كان الشاعر حسب الشيخ جعفر ، طووال قصيدته « قارة سابعة » قد جعل من البحر ميدانا لعبه .. حيث تتحول البراة الى بحر او خليج .. ويصبح الرجل مركبا او قارباً يدخل البحر مباركا خاشعا او عاصفا مجنونا .. يقول الشاعر حسب الشيخ جعفر في امكنة متفرقة من قصيدته :

( عاشقا ادخل ، لي يفتح الخليج ..... تحتي الالق  
الطافر في الخليجان ..... في غرفتنا البحر ... يفتح  
الخليج هل تسمع ؟ تصحو سفن مثقلة تدخل في البحر  
كما تدخل في قفاها اليدان .. )

وجاء الشاعر عبد الصبور في مسرحيته قائلا في الفصل الاول ،  
المنظر الثالث :  
( ماذا لو تلمس كفي الخشنه

هذا الجسد الشمعي المتألق

حتى يفتح لي كخليج ينتظر المركب .. )

٥ - قال الشاعر حسب الشيخ جعفر في قصيدته قارة سابعة :  
( ارتجفت مثل الوتر المشدود في انتظار .. )  
وجاء الشاعر عبد الصبور في مسرحيته الشعرية قائلا في الفصل الثاني ، المنظر الاول :

( انظر لي : والمسنى ، وتحسني  
اني وتر مشدود .. )

٦ - قال الشاعر حسب الشيخ جعفر في قارته ، قابعا في مقهاه ،  
منهزما مقهورا :

( .. وفي المقهى الدخان الراءة تؤنسني ، الرحيل في  
قوارب من ورق الجرائد .. )

ومن بعده جاء الشاعر عبد الصبور قائلا في الفصل الثالث ،  
المنظر الثالث ، من مسرحيته :

( هل نرحل للمستقبل

في سفن من ورق الصحف الاصفر .. )

٧ - قال الشاعر حسب الشيخ جعفر في امكنة متفرقة من قارته  
السابعة :

( الحب في السرير كالرحيل في السفينة ... وفي  
السرير والشراف الناصعة البياض زينا سفن  
مثقلة في هداة العباب ... ابهرت ثقيلها هائلا  
تحملني زينا الى اللاشأطيء .. )

ومن بعده جاء الشاعر عبد الصبور ليقول في مسرحيته في فصلها  
الاول ، المنظر الثالث :

( هل ابهر ودكما فوق سرير .. )

٨ - قال الشاعر حسب الشيخ جعفر :

( ارتدى الهدب كظل السعف الحاني على الماء .. )  
وجاء الشاعر عبد الصبور قائلا ، الفصل الاول ، المنظر الاول :  
( متكئين كما يتكئ السعف الاخضر فوق الماء .. )

٩ - قال الشاعر حسب الشيخ جعفر :

( جلدي يابس يهدل في الليل كما يتهل العشب الى  
النيران .. )

وجاء الشاعر عبد الصبور قائلا ، الفصل الاول ، المنظر الثاني :  
( غمغم بالكلمات كغممة النيران الى العشب .. )

\*\*\*

وبعد ، لا اريد ان اطيل عليك ، عزيزي القاري ، اني اترك التعليق لك .. ولك ان تحكم : أتوارد خواطر هذا أم تأثر ؟ أم شيء آخر ؟ ولكن هناك خطأ قاسيا بين توارد الخواطر والتأثر .. وهناك همسة اخرى ابحت بها من هنا الى الشاعر صلاح عبد الصبور : ان كل هذا لم ينقص من اعجابي بشاعريته ، كما انه لم يزد من اعجابي بشاعرية حسب الشيخ جعفر .. كلاهما شاعر مبدع .. وسافرا لهما ، معا ، باعجاب متزايد .. ما كنت قاسيا في كلمتي هذه على الاطلاق .. انما هي الحقيقة .. عفري انني عشقت « القارة السابعة » كما عشقت العديد من قصائد الشاعر حسب الشيخ جعفر .. فكل صورها عالقة في ذهني .. وهكذا استطعت العثور عليها بسهولة في مسرحية عبد الصبور ..

شاهد

بغداد

# النشاط الثقافي في العالم

## إيطاليا

من مراسل « الآداب » نبيل المهاياني

مات صاحب « حياة انسان » والكلمة العارية ..

في الثالث من حزيران ذابت شمعة اضاءت ثمانين عاما . مات الشاعر الايطالي الكبير جوزيه اونفارييني في مدينة ميلانو بعد عودته من الولايات المتحدة حيث تسلم آخر جائزة في حياته . كان له فضل تحرير الشعر من الكلمة ، حيث انه كان يكتب المعنى ، وبذلك اعطى للكلمة الشعرية والكلمة معناها الاصيل بعيدا عن احوال القرون . لقد فضل فصلها عن قسر الجملة الشعرية لابرازها وحيدة جنسية عارية حادة كقاطعة الزجاج الماسية ، ذلك دون ان تكون غريبة في الجملة ، أي دون ان تطفئ عليها كما في العديد من شعراء القرن الماضي . ان بعض قصائده لم تكن تتجاوز الكلمتين ، لكن في تلك القصائد كان يكمن غنى تمجذ عنه الاشعار الطويلة . وكان هو ذلك الغنى الذي عسر ، بتعبيره عن نفسه ، عن فقر العصر وسقامته ورعبه ، وكان هذا هو امر الارتعاش الذي يعبر عن البرد والفراغ والموت بتطلبه الدفء والحركة والحياة :

« استضيء »

باللأنهاهي » .

لكنه لم يصل للنور قبل ان يخوض الظلام . عرف كيف يعبر بذكرياته ( نوع من بروسست ، شاعر ) عن فلسفته في الحياة . عرف كيف يستخدمها للتعبير عن مشاعره ، والتي كانت اعظم مشاعر العصر التراجيكية . كما انه كيف يجعل من شعره الجوهري الاصيل هذا نوعا من الفناء . فهو لم يجدد الكلمة وعلاقاتها في الجملة فحسب ، بل جدد طريقة التقطيع . كانت اوزانه صافية مثل رنيق كلماته . وقد كانت لكل نقطة او فاصلة او علامة استفهام اهميتها في حديثه الشعري ، حتى ان نزعا او اضافتها كانا يغيران من ايحاء المرحلة التي هو فيها ، وقد تصدى العديد من كبار نقاده لهذا .

وتجب الإشارة بان الشاعر كان دائما يكرر ويتفاخر بأنه ليس ابن إيطاليا وحسب ، بل ان اماكن أخرى ايضا ، ابن مصر . وقد وصل الكثير من النقاد للغمز من هذا والقول بأنه متعالي متفاخر بكونه غريبا . لكنها كانت الحقيقة . فلغربته ولولده ولنشأته اثر كبير ليس على القدرة التي حصل عليها في تجديد شعر لفته وحسب ، بل حتى على طريقة نظرتة للامور والحياة وطريقة علاقته مع الواقع والحياة ، وقد كانت علاقة مباشرة ونقدية معا ، أي شرقية وغربية معا .

بل انه قد عبر عن غربته اجمل واحزن تعبير من خلال رثائه لصديقه المصري محمد شهاب والذي كان يعيش معه في باريس والذي انتحر بعد ان فقد هويته العربية محاولا اكتساب تلك الغريبة وذلك في عهد طفت فيه القيم الغربية على قيمنا ، وكان من الصعب تقصي اصل او رجاء خلاص :

كان يدعى

معهد شهاب

سليل  
امراء رحل  
انتحر  
لانه اصبح بلا  
وطن  
احب فرنسا  
فغير اسمه

اصبح مارسيل  
لكن ما كان فرنسيا  
ولم يعرف بعد  
العيش  
في خيمة ذويه  
حيث يسمع ترتيل  
القرآن  
على مذاق القهوة  
ولم يعرف  
اطلاق  
لحن  
هجرانه

رافقتنه  
مع صاحبة الفندق  
حيث كنا نساكن  
في باريس  
رقم ه شارع دي كارميه  
زقاق منحدر طويل

يستريح  
في مقبرة ديفري  
ناحية تبدو  
كما في نهار  
سوق قد تفرق

وربما انا وحدي  
ما زلت اعلم  
انه عاش

والان ماتت حتى هذه الذكرى وبقي الشعر . لقد كان صادقا ، شجاعا في صدقه ، ولذلك كان فنانا .  
ان كل ما اردته هنا هو تقديم لمحة عابرة ( آملا امكن تطويرها في المستقبل ) وذرف دمعة قلبية صادقة في ذكراه .  
واقدم فيما يلي ترجمة لمقال تابيني ظهر عشية وفاة الشاعر ، لناقد وكاتب ايطالي مشهور هو كارلو بو :

اونفارييني ، نصف قرن من الشعر

ان من يتابع المراحل الطويلة التي تطور خلالها جوزيه اونفارييني Guseppe Ungaretti - الانسان والشاعر ، وذلك وفق القاعدة



التي طرحها هو والتي كان غالبا ما يقتضيها - لن يستطيع ان يتجاهل اهتماماته في التفكير والتعميق . لكن ان لم نرغب الا في استخدام رمزين وحسب فعليا ان نصيف بان كسل تاريخه كامن بين مقياس الصحراء ومقياس الكلمة .

ولد في الاسكندرية في مصر في الثامن من شباط - فبراير من عام ١٨٨٨ من والدين ايطاليين من مدينة لوكا ، ولم يتلق تربيته الاولى في المدارس بل من خلال بيئته ومن خلال احتكاكه ومعرفته المباشرة بالحياة . ان النقاد كثيرا ما يتجاهلون تلك الاعوام رغم ان اثرها كان عظيما في تشكيل ذاكرة الشاعر ، ومع هذا فان اونفاريثي قبل ان يغادر الصحراء ويعترف الى الحضارة الأوروبية كان عليه ان يتوقف اربعا وعشرين سنة بانتظار ان يستطيع اعطاء اشباح خياله وهواجه كلمة كانت هي الكلمة الاولى في حديث شرح وفسر فيما بعد شعر العصر . لكن الشاعر نفسه قد عاد الى لحظات عديدة من ذلك العالم ، فيلا في شهادات ومناسبات عامة وبعدها في اعترافات خاصة ، والتي كان لواحد من اخلص تلاميذه ، ليون بيتشوني ، ان جمعها في كتاب مهم هو «حياة شاعر ، جوزب اونفاريثي» ( . . . ) .

ان سر شعره العميق قد يكون هناك ، على اطراف الصحراء وفي تماس مع طريقة حياة نقاسي من روعة ومأساة قدر الطارئ والزائل . وهكذا فعندما وطىء الشاعر ارض بيرنديزي عام ١٩١٢ ، كانت نفافته قد تكونت وارضية الحقيقة لديه قد نحدت وتثبتت ، وكل تجاوبه المقبل ، الطويل والخلق ، سيكون مكرسا لعملية الترجمة والفراغ قد فسر لنا حقيقة هذا التناقض مؤكدا على اولوية الجوهر والمطلق . المعنوية ( لذكرياته تلك ) . وقد يبدو انه لا توجد اية نسبة ظاهرية بين الاربعة وعشرين عاما الاولى وبين القسم الثاني من حياته والذي يذهب من عام ١٩١٢ الى عام ١٩٧٠ : ستون سنة كاملة اثبت وجوده خلالها وباستمرار على كل جبهات الادب والفن ، لكن اونفاريثي ، قبل الجميع ، وهكذا ، ايضا ، فان كونه قد ولد بعيدا ، في نوع من المنفى الفكري ، قد ساعده على نزع تجربته عن اي افتراض ذي طابع محلي وعلى تأسيس حوار بين ملامحه وليوباردي وبين راسين وغونفورا ، لكن من فوق القوانين المنبئة في العلاقات الثقافية الداخلية . لكنه ، حتى في هذه النقطة ، كان مخلصا لاصوله - وفي هذا المثال بالذات - لفراده الاولى والتي نمت تحت نور مجلتي « هاليت » و « مركور دو هراس » ، وهكذا فان اونفاريثي قد وصل الى اوروبا تحت الضغط المعنوي لمدرسة كبيرة هي مدرسة الرمزية ، وكله امل بان حياته ستكون حرة خالصة في سبيل الشعر . لكن هذا لا يعني نفي التحول الكبير في تربيته الفنية - والذي يمكن تاريخه في الايام الاخيرة لما يسمى بفروب اوروبا السعيد - في باريس ابولينير واصدقائه الاغزاء ، والذين كانوا بريتون وبولهان وجاك ريفير . وبعدها جاءت الحرب ، وكانت الحدث الذي حدس شاعر الصحراء بكل ثقله الهدام والتخريبي ، وكان ان تم في تلك الحرب التي قاتل ثاني حدث رئيسي في حياته : فقد كان لاونفاريثي ان عرف في الصحراء عذب عالمنا وخضوع الانسان النقاسي المصعب التجاوز لحكم الاشياء ، لكنه على الحدود عرف بان الوجود ليس مدانا بالاعدام وبان بارقة تفاهم توجد بين بني الانسان .

وقد أكد اونفاريثي في مجموعته الشعرية الاولى « الرفا الدفين » ( ١٩١٦ ) على ضرورة الانتباه لمعرفة الوضع الانساني والاخوة بيسن البشر في الام وفي عزيمة وجودهم . لكن كانت هناك اشياء اخرى تتعلق بمولد الشاعر ، ارادة التعبير ، ضرورة التعبير ، التمجيد . . . ذلك التمجيد - والذي وصل لان يكون وحشيا - للانطلاق العيسوي وشهوة الحياة والتي كان يضاعف منها كل من قرب ويومية توالي الموت ( في الحرب ) .

وقد كان من الواضح ان هذا الرسم الاول للحديث كان عليه ان يتبع نوعا من « التقطيع » يدور بين الصلاة والشتيمة ويسن التوسل

واللعنة ، لكن ، ومنذ ذلك الوقت ، لم يكن لاحد من قرائه المهفي الحس ( . . . ) ان يشك في الاصول الدينية للكلمة الاونفاريثيه ( . . . ) .

ان اونفاريثي ، عندما كان يقول بأنه قد استخلص من تعاليم برغسون ، والذي تابعه في اعوامه الباريسية ، حس الزمن فانه لم يكن اسباب الحقيقة ( . . . ) ، وان هذا المعطى ليوضح لنا كيف ان شهرته النهائية - المتواضعة بين الاعوام ١٩٣٠ ، ١٩٤٠ - قد تمت في جو ليس بالمحلي ولا بالوطني ، بل باسم ثقافة ذات ابعسا اوروبية . ( وقبل شهر من موته سلم جائزة Rooks Award في اوكلاهوما في الولايات المتحدة ) .

ومنذ عام ١٩٤٧ وما بعده كان لانتاجه الجديد ان اغتنى بثرات نضجه العميق ( والجدير بالذكر انه كان يراجع ويعالج سابق انتاجه بصورة مستمرة مضيفا اليه ، بتبديل كلمة او نزع علامة استفهام ، كل بطوره الفكري والادبي - العرب ) . ( . . . ذلك الاناج . . . ) لم يكن عطاء عرضيا ، بل كان يشهد بعاطفه واثله ، والذين كانوا نارا ، لم يتمكن من اطفائها او التقليل من شأنها لا السن ولا الاحزان ولا خيبات الامل . كما انه كان لاونفاريثي ، بين الكثير من هبات الحياة ، هبة المقدرة على الوصول لارذل العمر وموهبته الصامدة الاكيدة هي على ما كانت عليه في بدء عهدها ، وايمانه صامد لا تنسال منه الاشياء ومأساة حياتنا . لكن لنتركه يتكلم قليلا . « يجب ان نقول بان ما فعله وما قد صمم على فعله الشعراء والفنانين - من الرومانتيكية الى ايامنا الحاضرة - واسع عظيم ، لقد شعروا بعجز وتقدم عهد اللغة ، اي بشغل آلاف السنين التي تجري في دماهم ، كما انهم اعدوا للذاكرة مقياس المعاناة ، وفي نفس الوقت ، وعبر جهود قاسية عنيدة ، امتلكوا قوة وهي الحياة بشكل نستطيع معه عتق نفسها بطريقة تؤكدنا وبرزها » . « ان الشعر - ولقد تعلمته بعد الام ، واعرفه - والشعر وحده يستطيع ان يسترجع الانسان ، حتى عندما تلحظ العين ، بعد تراكم المصائب ، بان الطبيعة تسيطر على العقل وبان الانسان محكوم من قبل العنصر وهو نحت سيطرته اكثر مما هو مسير من قبل افعاله هو بذاته » .

هذه هي النتيجة المنطقية لجهد دام نصف قرن واكثر عبر شهادات مباشرة ، كان لها ، وخلال اجيال عديدة ، ثقل وقوة قاعدة رهيبة لكن صامدة . لقد مرت على ايطاليا اعوام وعهود كانت فيها فكرة الخلاص الوحيد الممكن ممثلة ومقدمة من قبل الشعراء ، ومن اللعب ان نكرر بأنه لاونفاريثي كان واحد من اولي الاماكن . فمع اونفاريثي ومع فلانل آخرين صنعوا تاريخنا ، ولد دن الشعر والذي كان بإمكانه ان يسدو اكثر طلاقة واكثر امانا حتى من العقيدة الدينية نفسها .

ان ذلك الشعر المطلق - رغم الغلالة التي تحتها حقيقتنا وسفالة الزمن الفائقة - لم يكن كله اوامنا ، ذلك الشعر الذي رأيناه في ابيات اونفاريثي كان يوحي بأنه في عالم قدر عليه الموت ويعبره العنف والعقد والقنوط يبرز التقطيع المعري والتوسل القاتم والجار على انه الشيء الوحيد الذي تبقى لنا من مثل الحب الدليل المهان ( . . . ) . كارلو بو - روما ٤ - ٦ - ١٩٧٠ .

## رسالة احتجاج

بعث المخرج السينمائي الفرنسي - الالمانى جان - ماري ستورب الى ممثلي التلفزيون الايطالي ( راي ) رسالة يحتج فيها على دبلجة فيلمه الاخير « العيون لا تريد في كل زمن ان تنفلق » والمأخوذ عن مسرحية « اوتون » لكورنيه . وستورب هو من طلائع المخرجين المشهورين على المستوى العالمي . وتتصف افلامه بدقّة وعمق البحث والنتيجة ، ومن اهمها « الزنجي والمثلة والقواد » ، « مذكرات آنا مادلين باخ » . الخ . ومع ان القضية الاساسية في الرسالة لا نهم ولا تنال من مشكلة الترجمة السينمائية للافلام الاجنبية فسي العالم



الغربي ، إلا ان كثيراً من القضايا المثارة في الرسالة قد يهمل المثقف العربي الاطلاع عليها . ولذلك اقدم فيما يلي ترجمة لاهم مقاطع هذه الرسالة :

عزيزي الدكتور

ان عشرين مليوناً من مشاهدي التلفزيون الايطالي والصناعة او الثقافة الجماهيرية انما هي اسطورة مستبعدة ارفض ان اضحي من اجلها بدوبلاج فيلم « العيون لا تريد في كل زمن ان تنفلق » . انسى لا اؤمن بالكتلة ، بل اؤمن بالافراد وبالطبقات الاجتماعية وبالاقليات ( والتي - كما يقول لينين - ستصبح اكثر ثباتاً ) .

انه ( من الواجب - يقول بير شافير من التلفزيون الفرنسي - ان نأخذ بعين الاعتبار المشاهد التلفزيونية اولا ، وذلك على انه انسان مسؤول وذكي . لكن العالم بأجمعه الآن يقوم بعكس هذا . لقد افروا نهائياً بوجود مشاهد تلفزيوني فاقد القيمة ، وهم يهتمون بجعله حادياً بواسطة تشتيت فكره . انه تكتيك الـ « Rating » الاميركي . ففي نيويورك يجري سبر الجمهور حول برنامج يستنصل مباشرة وبغاية البساطة . فالعدد الكبير هو اذن الذي يفرض القانون هناك . لكن هذه الصحافة هي في طريقها عبر الاطلنطي . فكلما ازداد عدد الاجهزة التلفزيونية كلما ازدادت الرغبة في التوجه للجميع في آن واحد . وان كان العكس هو الصحيح . فالمفروض انه كلما ازدادت اجهزة التلفزيون كلما كان من الواجب التمييز بين انواع الجمهور المختلفة ، فالهدف ليس التخدير » .

ان الناس سواء في فرنسا او المانيا او هولندا أو سويسرا ، بل وحتى في معظم بلدان جنوب اميركا ، قد اعتادوا رؤية الافلام في لغاتها الاصلية ، فهل الايطاليون هم الشعب الاكثر نخلاً في العالم ؟ ( الافلام في البلدان العربية تعرض في لغات اجنبية ، لكنها ليست دائماً اللغات الاصلية لتلك الافلام ، فالقضية في نهاية الامر واحدة ، وان كانت المشكلة غير بارزة عندنا ، لان الافلام الفنية المستوردة - التي تتأخر بتغيير لغة بثليها الاصلية - لم تبلغ حداً معيناً يستدعي اطلاق صفارات الانذار ! - المترجم ) .

كما ان جورج لويس بورجيه كتب مرة يقول « ان المدافعين عن الدوبلاج يؤكّدون احياناً بان الملاحظات التي تقدم ضده يمكنها ان تقدم حتى ضد أي مثال آخر في الترجمة » ، ان حديثاً مماثلاً لا يلتفت ، بل انه يستثني العيب الاساسي في العملية وهو انها اقحام عرقي ومستبعد لصوت مختلف آخر او لغة أخرى . ان صوت ممثلة كهيون او غاربو ليس صوتاً عرضياً طارئاً ، بل هو ، وامام العالم بأجمعه ، واحد من المخططات التي تحدد وتكيف تلك المثلة . كما انه من الواجب ان نذكر ايضا بان ايماء الانكليزي ليس هو ايماء الاسباني .

ان اكثر من مشاهد قد بدأ يتساءل ، بما ان هناك استقلالاً وبديلاً للاصوات ، فلماذا لا نبدل حتى الصور ؟ متى ستكون هذه الطريقة كاملة؟ متى سنستطيع ان نرى جوانا كونسالتاس في دور الممثلة غريتا غاربو في دور الملكة كريستينا السويدية ؟

ان فانونا فاشيا ( للدفاع عن اللغة الايطالية ) قد جعل من ايطاليا غرفة غاز للافلام الاجنبية ، لانه ، وكما يقول جان رينوار ( وهو الرجل الذي فهم السينما اكثر من غيره ) « ان الدوبلاج هو عملية قتل » . « ان المهم هو مفاجأة الحياة ( مباغتتها على حين غسرة ) ، ومفاجأة الحياة ( مباغتتها ) انما يعني مفاجأة الصوت ( مباغتته ) لحظة اطلاقه ، وكذلك هو الامر مع الصخب والضجيج ... اني ما زلت انتهي الى المدرسة القديمة ، مدرسة الذين يعتقدون بمباغتة الحياة ، بالفيلم الوثائقي ، والذين يعتقدون بأنه من الخطأ احتقار وابساد آهة فتاة تطلقها رغماً عنها في مناسبة معينة ، آهة لا يمكن تكرارها مرة أخرى » .

ان فيلمي « العيون لا تريد ... انما يعتمد ، على وجه الدقة ، على هذه الاشياء التي لا يمكن تكرارها ، على تجسيد فعل كورنيه في كل شخصية وحالا ، وكذلك الصخب والهواء والريح ، انه يعتمد على الجهد الذي بذله الممثلون والمخاطرة التي قاموا بها كالبهلوانات وهم يجرّون من طرف لآخر عبر نصوص طويلة صعبة تسجيل آتينا ومباشرة ، انه يعتمد - باختصار - على الصوت ذات لحظة الصورة فهي توافق وسنكرونية تامة .

ولذلك فان محاولة تكرار هذه السنكرونية في الاستوديو وباللغة الايطالية لن يكون عبثاً وخداعاً فحسب ، بل انسه سيسمئذني اسابيع واسابيع ، وربما اشهر ، من العمل ، كما انه قد يكون ، وفي حالات كثيرة ، مستحيل .

اني اعرض على التلفزيون ان يقوم في شهر آب - اغسطس بعرض فيلم « العيون » مع ترجمة مطبوعة بالاطالية ، وانا ساقدم نفس الفيلم في مهرجان البندقية القادم ، اما اذا رفض التلفزيون تقديم تلك النسخة بالترجمة المطبوعة ، فانا افضل الاستغناء عن الخمسة عشر مليون ( لير ايطالي ، حوالي تسعين الف ليرة ) والتي تشكل مساهمة التلفزيون الايطالي في فيلمي .

اني ، مثلي ، مثل جوزيه بيرتولونشي ( انظر زمن العادات الجديدة ) ، مع اطيب مشاعري .

جان - هاري ستورب

م - « ان النشاط الفني هو من اعسر النشاطات خضوعاً للمساواة الميكانيكية والنسائي وليسيطرة الاكثرية على الاقلية » .  
- لينين -

م - « ان على رعاينا الا يعتقدوا بأن بعض الاشياء ، والنسي لا يفهمونها هم أنفسهم ، يمكن ان لا يفهم على الاطلاق حتى من قبل الكتلة الواسعة » .  
- ماونسي تونغ -

## الاتحاد السوفياتي

### الحزبية اللينينية - راية الفن الثوري

نشرت البرافدا افتتاحية هامة اثارت مناقشات كثيرة في البلاد السوفيتية وخارجها ، لما احتونه من نقد وتقييم وطرح لمسائل غاية في الاهمية . ونحن هنا نقدمها لقراء الاداب بنصها الكامل .

لقد جرت احداث كثيرة في العالم ، منذ ذلك اليوم ، الذي دوت فيه ، في جو روسيا القيصرية اللاهب بالاحداث الثورية عام ١٩٠٥ ، وللمرة الاولى كلمات لينين : « ينبغي ان يكون الادب حزبياً » . فبعد اثنتي عشرة سنة من ذلك التاريخ ، تسلمت البروليتاريا ، تحت قيادة الحزب اللينيني ، السلطة بأيديها ، ثم انشأت تبني المجتمع الجديد - المجتمع الاشتراكي . وفي ظل النظام الاجتماعي الجديد اصبح الوضع الاجتماعي للادب مختلفاً تماماً . فقد حصل الادب - كما تنبأ بذلك لينين مقدماً « على امكانية : التخلص من عبودية البرجوازية والالتحام بحركة الطبقة العاملة الطليعية حقاً ، والثورية حتى النهاية » .

ولهذا كان ضرورياً مسعوراً مقت البرجوازية ، وخصوصاً اغسادها الاشتراكية للتعاليم اللينينية العظيمة حول حزبية الادب والفن .

والآن ، فان ممثلي الادب الانحطاطي ، الفوضويين من « المثقفين الهستيريين » ، الذين تصورون انفسهم فصيلة « فوق الانسان » ، والمدافعين الفيودين عن الحريات البرجوازية ، التي سخر منها لينين ، الآن يقدم هؤلاء الى لوائح الحرمان واللعنة ، ويشوهون ويزيفون هذه

الموضوعة او تلك من مواضيع الطروحة اللينينية « حزبية الادب والتنظيم الحزبي » - بيان الفن الثوري .

ان اولئك الذين يسعون في شروط الصراع الحاد الراهن بين الایدولوجيتين لان « يقيموا الجسور » بين عالم الاشتراكية وعالم الرأسمالية ، ويعرضوا « للتفتت » الاركان الایدولوجية لمجتمعنا ، هم يعون جيدا قوة التأثير وجبروت الشحنة الثورية لدى هذا الاثر الخالد للفكر الماركسي . وقد وجد مبدأ الحزبية الشيوعية ، كما صيغ في مقالة لينين ، وكما طور في مقالاته الاخرى ، وجد تجسيده الحي في تجربة الحزب الشيوعي السوفيتي في توجيهه للعملية الفنية ، واضحي وسيلة جبارة للنضال من اجل اعادة بناء المجتمع ، وفي سبيل تلاحم صفوف مثقفينا في حقل الابداع الفني على اساس من الخدمة المتفانية للقضية الاشتراكية .

ان حزبية الفن السوفيتي ، وكامل ايدولوجيتنا - هي سلاح معتمد في النضال ضد التخريبات الایدولوجية للرجعية العالمية ، وضد اي محاولات لتفسيخ المجتمع السوفيتي وافساده من الداخل ، وللاخلال بوحدة المتراصة ، الملتحمة . وهي عامل هام من عوامل ابداع القيم الجمالية ، التي تفني كنز الفن العالمي .

- \* -

ان التراث الجمالي اللينيني ، وكلمات لينين في قضايا الادب والفن ، وقبل كل شيء مقاله « حزبية الادب والتنظيم الحزبي » - ان كل هذا انما هو استثمار ، في شروط تاريخية جديدة ، وتطوير لذلك النضال الایدولوجي الذي لا يهادن ، والذي شنه ماركس وانجلز ضد النظرات البرجوازية الفردية المثالية في طبيعة واهداف الابداع الفني، وضد الاتجاهات الاجتماعية المتذلة ، الطائفية في طريقة تناول والمعالجة لهذا الحقل الهام جدا من حقول الوعي الاجتماعي .

ان الجودة البدئية للطرح اللينيني لموضوع الحزبية تتلاق ، قبل كل شيء بانشاء حزب ثوري جماهيري من طراز جديد ، مسلح ايدولوجيا ومتلاحم تنظيميا بشكل لم يكن قط من قبل . ان خط هذا الحزب السياسي في شروط المرحلة الجديدة للحركة الثورية العالمية - حين قفزت البروليتاريا الى مقدمة المسرح - هو الذي سوغ بان يقدم ، للمرة الاولى ، مثل هذا المعيار الدقيق الواضح للحزبية الشيوعية .

لقد كان علم الجمال الماركسي - اللينيني بعيدا دوما عن الاتجاه التبسيطي المبثمل في النقل الميكانيكي لقولات الاستراتيجية والتكتيك السياسيين الى مثل هذه الفعالية ، الخاصة اشد الخصوصية ، كالفن . فان هذا العلم ، وهو يأخذ بنظر اعتباره خصوصية الفن ، لم ينظر ، مع هذا ، الى الفن كظاهرة يمكن ان توجد خارج القوانين الموجهة للتطور الاجتماعي ، والنضال . ولم يصور لينين لنفسه قط الحزبية الشيوعية للفن كشيء مستقل عن المهام ، التي ينفذها الحزب ، او عن منهاجه وتطبيقه . وقد عد ضروريا للشعارات الحزبية « ان تتقدم ابدا نشاط الجماهير الثوري الذاتي ومبادرتها ، وان تكون كمنار مرشد لها ، مظهرة مثالا للمعراطي والاشتراكي بكل جلاله وكامل روعته ... » . ان هذه الكلمات لتقودنا مباشرة الى المقولات الجمالية عن الرائع والسامي . ان المثال الديمقراطي والاشتراكي الحقيقي لا يتجسد في الواقع ، الا حين يعيش في عقول وقلوب ميدعي التاريخ المنظمين ، وفي تصوراتهم ، وعواطفهم . وفي تأكيد هذا المثال ، الذي يلهم الجماهير ، ويعبئها للاسهام الفعال في بناء الحياة الجديدة ، يعود دور كبير للفن .

ان المبدأ اللينيني حول حزبية الادب والفن - انما هو مفهوم متعدد الجوانب . فهو يعبر عن الصلة الایدولوجية للفنان بمصالح اكثر

طبقات المجتمع طليعية ، ويعبر كذلك عن الافتتاح الداخلي العميق بصحة فكرة الاشتراكية ، كما انه يعبر عن الفعالية الابداعية النشيطة ، الموجهة للنم و انتصار هذه الفكرة . وتجد حزبية الفنان تعبيرها في الاتفاق الموضوعي للحساس الداخلي ، والتوجه الاجتماعي لبداعه مع الاهداف العظيمة للحزب الشيوعي .

لقد رأى لينين في الادب والفن وسيلة لوعسي الحياة ، واعادة التنظيم الثوري لها . ان الرسالة الاجتماعية العليا للابداع الفني - هي التصوير الصادق للحياة في حركتها التاريخية ، واخصاب الافكار الثورية للانسانية « بتجربة البروليتاريا الاشتراكية وعملها الحي » . ان الصلة التي لا تنفصم بالواقع تمثل كاهم قانون للابداع الفني .

ولاحظ لينين ان الانتهازيين من كل صنف احبوا ، ايضا ، الكلام عن ضرورة الدراسة عند الحياة والتعلم منها ، ولكنهم هم انفسهم كانوا الذين يتخلفون دائما عن دروسها ، كما ان عقائدهم الميتة قد كشفت ابدا « وراء سيل الثورة ، الذي يعبر عن اعق مطالب الحياة ، التي تمس اشد المصالح الشعبية تجذرا » .

ولم يتحدد لينين باعلان الضرورة الموضوعية لحزبية الابداع الفني وتعليقها واثباتها ، وانما قدم ايضا نماذج رائعة لتحليل ظواهر الادب والفن ، والعملية الفنية ، من وجهة النظر الحزبية . ان مقالاته الشهيرة عن ل . تولستوي ، واحكامه النافذة على كثير من الكتاب الاخرين - انما هي مدرسة اصيلة للنقد الماركسي وعلم دراسة الادب ، وقاعدة اسلوبية لعلمنا الجمالي . فهي تكشف ، بمنتهى الوضوح ، الموقف اللينيني تجاه التراث الفني ، والموهبة ، واتجاهاته . ان كامل تاريخ العلاقات الشخصية المتبادلة ل . ف . لينين مع مكسيم غوركي - مثال دال بنفسه على التأثير الحزبي المنظم والمباشر على فنان كبير ، وكذلك على الموقف الحريص ، والمتطلب ، في الوقت ذاته ، من ابداعه .

لقد نظر لينين الى مسألة الحزبية في صلتها العضوية بمسألة حرية الابداع . ان القوانين الموضوعية للفن انما تنحصر في ان حق الفنان في الاختيار الحر يفترض - كاستمرار طبيعي له - الالتزام بممارسة هذا الحق ، انطلاقا من « توجهات التاريخ الصارمة » ، لمصالح المجتمع ، ولصالح الشعب . لقد أكد لينين ان العيش في المجتمع ، والتحرر من المجتمع امر غير ممكن . ان الماركسية ، باعتبارها بخصوصية الابداع الفني ، تبتعد تماما عن اصفاء صفة الاطلاق على الفنان ، وهي ما يفتح الطريق الى الاعتبارية الذاتية ، والنزوات الفوضوية .

ان العدو الحقيقي لحرية الابداع ، هو - كما اشار لينين - التأثيرات الفردية الفوضوية ، التي تزوغ بالفنان بعيدا عن الحياة الواقعية ، وعن النضال الاجتماعي . ان الفوضوية والفردية لا يمكن ان يلتصقا بحال مع طبيعة الاشتراكية ومثلها . ان الرأسمالية لا تستطيع ان تمنح الحرية الحقيقية للمبدع . انها تضمه حتما في موقف تبعيصة ذليلة « لكيس النقود » .

ولا يكل اعداؤنا الایدولوجيون عن الزعم « بوصاية الحزب على المهام رجال الفن » ، وعن تأكيد هلاك الابداع الفني بفصل الاشباع الایدولوجي ، وعن تكرار ان الحزبية انما تسوق الى التحامل والاحكام الجاهزة المسبقة ، وتحيل مهمة الفن الى شرح مسطح للافكار الاجتماعية والسياسية الخ .

ان افضل دحض لهذه الافتراءات هو ادبنا ذاته ، ادب الافكار الكبيرة والشاعر العميقة ، الذي يرمز بنفسه الى خطوة الى الامام في التطور الفني للانسانية . ان الاشتراكية الطافرة بالذات هي التي تفتح امام الفنان المنطلق للرحب للابداع الحرس ، والبحث التجدد .

في اتم واشمل صورة ممكنة» . ان القضية الادبية ينبغي ان تكون جزءا لا يتجزأ من قضية البروليتاريا العامة .

ان عمل الحزب في تطوير الادب والفن - بالمفهوم اللينيني - يشترط العناية الدائمة بتسليح مثقفي الابداع الفني بوجهة النظر الماركسية في العالم ، وتربيتهم بروح الشيوعية . ان نشاط الحزب الهادف ، والموجه لفرض التصلب الايديولوجي لشقيلة الادب والفن ، ولتعزيز علاقاتهم بالشعب ، ولرفع فعاليتهم الابداعية ، انما يعتمد على حساب غاية في الدقة لخصيصة المطلق الفني ، والقضية الادبية ، التي كما اكد لينين ، تخضع ، اقل من جميع الفعاليات الاخرى ، للتسوية الميكانيكية .

لقد لاحظ لينين التعقيد اللانظير له في توجيه بناء ثقافة جديدة ، شعبية حقا ، في الظروف التي يتعين فيها التغلب على مقاومة الرأسمالية - « ليس العسكرية والسياسية فحسب ، وانما الفكرية ايضا ، والتي هي اقوى الوان المقاومة واعمقها نفوذا » . وذكر هو ، غير مرة ، بأنه « في قضايا الثقافة يكون التسرع والتعميم العريض امرا بالغ الاذى » .

ان الحزب الشيوعي ، اذ ينفذ المهمة التي صاغها لينين - مهمة تقرب الفن الى الشعب ، والشعب الى الفن - ، انما يكون قد قام بعمل جبار في تربية مثقفي الابداع الفني بروح الامانة لمثل الشيوعية ، وفي ضمان الوحدة الايديولوجية - السياسية لصفوفهم .

ان الدعاة ونظريي الفن البرجوازيين ، وابعادهم من التنفيميين انما يبدلون قصارى جهودهم ، من اجل تضليل بعض اساتذة الفن الاشتراكي وصرهم عن مواقع الحزبية الشيوعية ، وارغامهم على رفض المعايير البروليتارية ، الدقيقة في طبقتها في تناول الظواهر الاجتماعية

ووفقا لما يقوله لينين ، فان الادب يصبح حرا حين تحدد تطوره فكرة الاشتراكية ، لا المنفعة ولا الوصولية ، وحين يتوجه الادب الى ملايين الكادحين .

ان الخدمة الشريفة ، النزهة للشعب ، والمشاركة في النضال من اجل الاشتراكية تجتج موهبة الفنان وتمنحه الاحساس بقيمته الاجتماعية .

ان الحزبية ، المتنامية من النظرة الماركسية العلمية الاصلية ، ليست لا تحرم - كما يحاول خصومنا التاكيد - الفنان الموضوعية ، وانما على العكس تقوده اليها ، تقوده الى الحقيقة الحياتية والفنية .

وتتطور وتعمق نضال الكادحين تحت قيادة الحزب الماركسي - اللينيني من اجل التجديد الثوري للمجتمع ، ومع تعاضل خبرات بناء الثقافة الشيوعية ، ومع ظهور آثار بارزة جديدة للفن الاشتراكي ... فان محتوى مفهوم حزبية الابداع الفني يقتني هو الآخر ويتسع . وفي فذ الواقعية الاشتراكية نفث الحزبية كاسمى شكل للشعبية ، كخصيصة اسطاطيقية ، تتخلل كافة عناصر المحتوى الايديولوجي والنظام الفني للآثر ، ونحدد مسبقا اتجاهه . ان الحزبية هي اهم ما يبدعه عالم الفنان الداخلي ، والينبوع المتدفق لابداعه .

— \* —

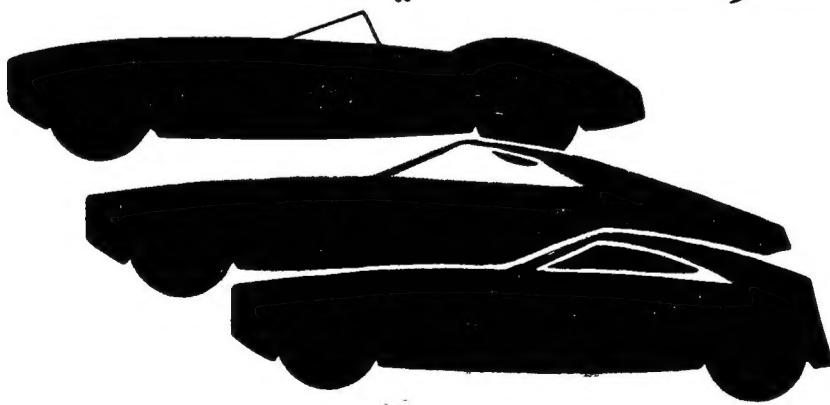
وعلى الضد من التنقيجين والانتهازيين على شاكلة كاويسكي ، الذي زعم بان الثقافة في ظل الاشتراكية ستقع في تحكم الفوضى والاعتباطية ، فان لينين قد دافع عن الضرورة التاريخية لان يفرض الحزب والمجتمع الاشتراكي تأثيره على تقدم الابداع الفني .

وقد رأى لينين ، بطرحه مبدأ حزبية الادب ، ان اهم واجب للبروليتاريا الاشتراكية هو « تطوير هذا المبدأ وترجمته الى لغة الحياة

لِسَلامَتِكَ إِخْتَر دَائِمًا دُولَابَ

سمبريت

المِرْت - النِيلون - المَكْفول



سَبِيح دَا عُوْت و شَرَكَاة  
تَلْفُون: ٢٣٦٢٩٢ - بَارُوت



SEMPERIT  
Tires

ومعالجتها . وهم ، اذ ينهرون للدفاع كلاميا عن « تجريد الفن من الايديولوجية » ، فانهم ، في الواقع يستهدفون تحويله الى قفبان عجلا ، لايديولوجية البرجوازية ..

ولكن لن يقدر لاحد ان ينزع السلاح الايديولوجي من فن الاشتراكية الطافرة ، ويجرده من اتجاهه الطبقي الكفاحي . ولن يكون بوسع احد ان يفعل الادب السوفييتي عن الحزب ، الذي يتجسد فيه عقل وشرف وضمير عصرنا .

وقد جاء في كلمة رحيب للجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفييتي بالمؤتمر الرابع للكتاب السوفييت ، مما يلي : « ان الادب السوفييتي ، المولود في انعطاف حاسم للتاريخ ، في نار الثورة ، قد افتتح مرحلة جديدة في تطوير الابداع الفني للانسانية . ان مفزاه الدولي وسمعته العالية انما يتحددان في كونه قد عكس التجربة التاريخية العالمية الشاملة للتحويل الثوري للمجتمع ، والنفصال في السبيل الاشتراكية ، وفي كونه قد حمل دائما الى الناس المثل الرفيعة للشيوعية ، والحرية ، والسلام ، والتقدم . ان الادب السوفييتي ، المشبع بالانسانية الثورية ، البناء ، والايمان بالامكانيات غير المحدودة للانسان ، انما يجابه فنا برجوازيا متدهورا » .

ان المبدأ اللينيني في الحزبية قد تغفل في روح وجسد فننا ، واسلوبه الفني - الواقعية الاشتراكية ، التي تتطلب من الفنان تصويرا صادقا ، محددا تاريخيا للواقع في تطوره الثوري . تقول رسالة المسهمين في المؤتمر الرابع للكتاب السوفييت الى اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفييتي : « اننا نسمي بكبرياء ، وراحة ادبنا ادبا حزبيا ، وذلك لانه ليس فيه ولا يمكن ان توجد ايما مصالح غير مصالح الشعب ، التي يعبر عنها حزبا . اننا نسمي ادبنا بالحزبي لاننا نرى في سياسة الحزب التجسيد الاثم للمطامح الغالية للبشرية التقدمية » .

ان الدعاية البرجوازية انما تنفصح رغبتها ونفسها حين تؤكد زاعمة وجود « صدام عميق بين الحزب والادب » .

ان عملية تطور الادب السوفييتي ، الذي استورث افضل تقاليد الفن العالمي ، عملية اغناء ثرواته الاسطاطيقية هي عملية غير منقطعة .

وجنبا الى جنب ، مع فتاني الجيل الشيخ والجيل الكهل ، الذين يتمتعون باحترام عموم الشعب ، نبدع بنجاح - وقد اثبت ذلك ، مرة اخرى ، اجتماع الكتاب الشباب السوفييت الذي انعقد قبل امد وجيز - فصيلة كبيرة من الشباب الموعوبين ، الذين يطورون على نحو فعال ناشط تقاليد م. غوركي ، وف. ماياكوفسكي ، ود. فورمانوف ، و. تولستوي ، ون. اوستروفسكي ، و. سيرافيموفيتش ، و. فادييف ، واساتذة فن الكلمة البارزين الآخرين ، مبدعي الآثار الكلاسيكية الخالدة لادب الواقعية الاشتراكية . ومن اجل التقدير الصحيح لحال ومستوى الادب السوفييتي اليوم ، ينبغي اتقان النظر الى كل ثرائه كادب القوميات المتعددة ، ادب العائلة الكبيرة للشعوب المتأخرة ، التي قدمت وتقدم دون انقطاع اساتذة من الدرجة الاولى في النثر والشعر والدراما ، امثال م. شولوخوف ، وم. ريلسكي ، ويا. كوجال ، وق. فيديسن ، ول. ليونوف ، وب. بيتشينيا ، وم. عوضوف ، وصدر الدين عيني ، وص. فورغون ، و. اوبيت ، وغ. ليونيدزه - وهذا ليس الا شطرا قليلا من اسماء الكتاب ، الذين تميز بهم ، عن حق ، شعوب بلاد السوفييت .

ان التجربة الابداعية للادب السوفييتي قد اظهرت القوة الحياتية الكبيرة ، وجدوى التعاليم اللينينية في حزبية وشعبية الادب والفن ، التي تمثل حجر الزاوية في اسطاطيق الواقعية الاشتراكية .

- \* -

ان الحزب ، اذ يثمن نجاحات الادب والفن السوفييتي بهما

# أصول الفكر الماركسي

تأليف أوغست كورنو

ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد

رحلة من داخل الفكر الماركسي وتأسيس للحركة الماركسية في الفكر الألماني قبل ماركس بدءا من الفلسفة العقلانية الى الحركة الرومانسية ثم وقفة كبيرة عند هيجل من حيث هو مصدر غنى للفكر الماركسي ثم وقفة كبيرة أخرى عند اليسار الهيجلي بصفة عامة ولودفيغ فيورباخ بصفة خاصة .. وهنا يهتم المؤلف بإبراز فكرة الاغتراب عند كل من هيجل ثم موسى هس وفيورباخ ، وهي تلك الفكرة التي اثرت على ماركس الشاب وبحث في المكونات الفلسفية وتطوره الفكري حتى البيان الشيوعي بعد ان تكون رحلة الاصول قد استكملت ..

والمؤلف واحد من كبار المفكرين الماديين واستاذ للتاريخ الثقافي بجامعة هامبولدت ببرلين .. وهو من اوائل من اهتموا بمشكلة القرية عند ماركس وركز على مخطوطة ماركس الاقتصادية والفلسفية التي نشرت في الثلث الثاني من القرن العشرين وعدلت النظر الى كارل ماركس ..

صدر حديثا - عن دار « الاداب »

في طبعة جديدة

الثلث ٣٠٠ ق . ل

تستحق ، النجاحات التي تعكس النهوض العام في كافة منطلقات الحياة المادية والروحية للمجتمع ، فهو ، سوية مع ذلك ، يلفت انتباه مثقفى الابداع الفني الى المسائل التي لم تحل بسد ، ويلاحظ النقص ، والاتجاهات غير الامينة في الحياة الابداعية .

فمن حين الى حين تظهر آثار تصور فيها على نحو سطحي ، وحيد الجانب الحياة المعاصرة والتاريخ ، وتفقد فيها التقديرات الاجتماعية الدقيقة للظواهر الحياتية وللصفات البشرية ، ويعلى فيها من شأن التجريدية .

ويظهر مؤلفو بعض الآثار الميل الى اتجاه « الفصح » الهرجلى العريض ، مما يؤدي بهم الى تشويههم للوحة الحقيقية لحياتنا .

وبهذا الخصوص يبدو ضروريا التذكير بكلمات ا. لونا جارسكى المشبعة تهكما بصدد اولئك الكتاب الذين يفضلون ، بعد فقدانهم التحسس بحركة مجتمعنا المتطورة ابدا الى امام ، ولعدم رغبتهم فى ملاحظة الاساسي في حياة الشعب اليومية ، يفضلون انتاج « محاضر فنية ، وفوتوغرافات فنية للفناء الخلفى لثورتنا » .

ان ممثل المثقفين الابداعيين السوفييت لا يستطيع ان يسلم عدته الايديولوجية بتلك الاطروحة التي تقول بان القيمة الاساسية للمثقف هي في « رفضه » . ان هذه الفكرة تظهر في معظم انتاجات الاوساط الفنية في بلدان رأس المال . وهذا امر طبيعي . ان مماثلة رسالة الفنان السوفييتي مع رسالة مثل « ناقد القيم المتعارف عليها » هذا - انما تعني اما عدم فهم ، او التجاهل ، عن وعي وعمدا لطبيعة مجتمعنا ، المفارقة تماما من حيث المبدأ لطبيعة النظام الرأسمالي ، والتي تستخدم مصالح الجماهير الكادحة .

ان شعار « الرفض » ، غير المتحم بعلاج ايجابي محدد ، هو ، فيما يقول لينين ، « لا يشهد » الوعي وانما يبلده ، ذلك ان مثل هذا الشعار سيكون فقاعة وصراخا اجوف ، وانشادا دون محتوى » .

لقد رأى الفن السوفييتي ويرى في تنفيذ مهمة دعم الجديد والطليعي ونقد القديم المادي لروح الاشتراكية ورفضه ، يرى في ذلك مغزى رسالته الاجتماعية . وقد ناضل الفن السوفييتي ويناضل في سبيل المثل السامية للاشتراكية والشيوعية ، مطلقا في ذلك كمساعد فعال للحزب في قضية التكوين الروحي لانسان المجتمع الجديد .

ولقد اظهر الحزب ، دائما ، وهو يفند ، دون هوادة ، كل ما هو غريب وضار ايدولوجيا في الادب والفن ، اظهر اهتماما دقيقا بافا بالبحث الابداعي للفنان ، المتوجه بجراة الى مسائل الواقع الحادة المنتهية ، والساي من مواقع الحزبية والشعبية الى نقل كل دراما وتعقيد عملية اعادة تنظيم المجتمع . وقد وجه الحزب اساندة الفن دائما الى تصوير المحتوى الاساسي لعصرنا - الحركة الطافرة نحو الشيوعية - في اكمل شكل فني .

واكد الفريق بريجنيف في تقرير اللجنة المركزية السى المؤتمر الثالث والعشرين للحزب « ان الحزب سيساند دائما الفن والادب ، الذي يدم الايمان بمثلنا ، وسيشن نصالا لا هوادة فيه ضد كافة مظاهر الايديولوجية الغريبة عنا » .

ان الثبات في الدفاع عن الابداع الخلاق للادب والفن يشترط بحثا ابداعيا لا يعرف الكلال ، واغناء لا ينقطع للخبرة الوسائل الفنية . ان الفن الاشتراكي الاصيل يحتفظ بقواه ويكثرها - وذلك فقط اذا وجد الطريق الصائب ( شريطة ان يكون هذا الطريق جريئا ، لا ينحرف في حركته الى امام ) .

ومعروف كيف وقف لينين موقفا لا يهادن تجاه ايما تنازلات ارادية او لا ارادية تجاه النزعات الايديولوجية غير الصائبة في الفن .

وحسبنا ان نذكر تمييزه في المؤتمر الحادي عشر الحزب ، وذلك عندما تحدث عن « الخطر الكبير » حتى « لتلك الاصوات المروعة القليلة العدد » في الفترة الاولى للنيب (1) ، تمييزه الانتفاذي « نصف كامل من الآثار الشعرية » التي عبرت عن « مزاج تلقى ما يكفي من الدحر » .

لقد تميز الادب السوفييتي دائما بنظرة شجاعة ، متفائلة السى العالم . فقد حمل ، وهو المتحم بالشعب يعزى لا تنفصم ، ويحمل الحقيقة عن حياة اول بلد للاشتراكية في الارض ، وعسن الانجازات العملية والقتالية للمواطنين السوفييت . وقال لينين ، بمناسبة ظهور كراس في الخارج بصف روسيا السوفيتية بكلمات معسولة « انسا لا نحتاج الى المدهنين . ان ما يلزمنا هو ان يقولوا لنا الحقيقة » .

وكلا الامرين غريبان ، بذات القدر ، عن فننا - تصنع التجديد الزائف ، والضيق والجمود الاسطاطيقي . ان الواقعية الاشتراكية تفتتح اوسع الامكانيات للظهور الشامل للخصائص الفردية الموهبة ، وللتجديد الناضج في كافة مجالي الابداع . ان الادب السوفييتي ، الذي يدعه الاساندة المتفردون ، الكتاب الاصيلون في الوان ابداعهم الفني ، انما يتميز بتعدد الاشكال ، والاساليب ، والحلول الفنية .

- \* -

ان الوسيلة الجبارة للتأثير الحزبي على الادب والفن ، والسلاح الهام للنضال في سبيل التطور المطرد واغناء المبادئ الايدولوجية - الاسطاطيكية للواقعية الاشتراكية - هي النقد الفني الماركسي - اللينيني . ان العناية بتربية كوادر النقاد الادبيين بروح المبدئية العالية ، والمسؤولية الكبيرة امام الشعب ، وبروح عدم المهادنة تجاه كافة التأثيرات البرجوازية ، وتجاه الحرفية في الفن - انما هي التقاليد اللينينية لحزبنا .

ومن الامور الاكيدة التي لا ريب فيها نعظم سمعة نقدنا الفني ، ورفع مستواه المهني ، ومعادته الاسلوبية . وقد اشدت اهتمام مؤلفي الآثار النقدية بتفرد الفنان الخاص ، وبالتقيد والفنى الواقعي والاراء الحقيقي للعملية الادبية . وتزايد تأثير النقد الفعال على تشكيل الفكر الاسطاطيقي والاجتماعي .

ان كل هذا - انما يشكل الامارات المسارة لنقدنا الفني اليوم . ولكن سيكون غير صحيح ، على اية حال ، عدم ملاحظة نقائص هذا النقد الجدية ، وامراضه التي لم يقص عليها بعد .

لقد وجه راينا العام اهتمامه الى امر انه تنشر في بعض نشراتنا الدورية مقالات توضع فيها موضع الاستفهام والشمك جدوى تقاليد تصوير الشخصية البطولية في حياتنا المعاصرة وقيمتها الاسطاطيكية ، وترفع فيها الى السماء - باعتبارها نماذج للفن تحتذى - تلك الآثار ، التي تصور الحياة العشوائية الكئيبة لا يدعى « بالانسان الصغير » ، الذي يوصف خموله الاجتماعي وذلته الروحية وصفا شعريا .

وفي مقالات من هذا القبيل نواجه كتابا ملهين بفكرة ان القضية التي تستحق اهتمام الموهبة الحقيقية هي التسجيل الفني « للحديث العابر » ، وليس النمذجة الواسعة للشخصيات والظروف الحياتية ، او الادراك الفني للاتجاهات الرئيسية لواقعنا المعاصر .

وغريب تماما عن الحزبية اللينينية كل تلك المظاهر التي لا زالت تجد لنفسها مكانا ، مظاهر الميول « الطائفية » المحابية في النقد ، وفي البيئة الادبية . لقد اهتم الحزب ابدا وبهت بامر نقاوة وعافية حياة المنظمات الابداعية ، واتاحة المنطلق للمباراة الابداعية ، والعمل الصادقي لكافة فصائل مثقفينا في حقل الابداع الفني . وفي وثائق



الاسطاطيقية التي بلغت حد النضج.

ان بعد النظر الايدولوجي الاصيل ، والمبدئية في تناول ظواهر الادب والفن ومعالجتها لا يجمعها جامع قط مع اللاموضوعية ، ومع الصخب ، والتجريح ، غير البرر ، في التقديرات النقدية .

اننا ملزمون ، ونحن نقف على عتبة مئوية لينين ، ان نكون متطلبين بصفة خاصة تجاه نسبة ومستوى التسليح الايدولوجي - النظري - لنقننا ، وتجاه القدرة على الانتهاج الثابت للاسلوبية اللينينية ومراعاتها .

ان على النقد الادبي ان يستند الى المعايير العلمية ، ولا ينبغي ان يكون فيه مكان للفوضى والاعتباط الذاتي ، وللتسرع المهرجل في صوغ « المفاهيم » البعيدة عن الواقعية التاريخية ، وعن التطبيق الفني .

- \* -

ان كامل مسيرة التطور التاريخي قد اثبت ان نضال الشعوب من اجل فوز النظام الاجتماعي الجديد يتجلى ظاهرا فقط في تلك الحالة التي يكون فيها تحت توجيه وقيادة الطبقة العاملة وفصيلة الطليعة للكادحين - الحزب الشيوعي . وهذا هو بالذات السبب الذي من اجله صارت مسألة الحزبية الشيوعية بؤرة تتركز فيها الكثير من المسائل الملحة الاخرى . انها تفتتح الطريق الى ابداع الفن الشيوعي العظيم حقا ، والذي كان يحلم به ف. لينين .

نقلها عن الروسية

موسكو

جليل كمال الدين

برنامج الحزب الشيوعي السوفييتي في قضايا السياسة الادبية يجري التأكيد على ان النقد الماركسي لا يتمتع بمفزاه التربوي العميق الا في حالة تسليحه الايدولوجي والهنئي الجيد ، والا اذا ابعدت من خط سيره نفمة الامرية الادبية » .

وفي ظروف النضال الايدولوجي الحاد المعاصر ، النضال من اجل عقول وقلوب الناس ، فان على رجال الادب والفن ان يكونوا يقظين ، اكثر من أي وقت آخر ، تجاه اي مظهر من مظاهر الايدولوجية البرجوازية . وليس الا على الفنانين الشيوعيين ينبغي ، بالدرجة الاولى ، وقبل كل شيء ، اعلاء راية الايدولوجية الشيوعية ، والانتهاج الثابت الذي لا ينحرف لخط الحزب في حقل الابداع الفني .

ان مهمة النقد الكفاحية - هي الدفاع عن النقاوة الايدولوجية لادبنا ، ادب قومياتنا المتعددة ، والاممي بروحه ، وكذلك هي الذايد عن تقاليدنا الوطنية ، واسسها الشعبية الاصيلة .

وقد ذكرت « الجريدة الادبية » شغلتنا الابداعيين ، ذكرتهم ، عن حق ، في مقالاتها المنشورة بعنوان « النقاشات الادبية والاحساس بالمسؤولية » . وتستحق الاهتمام ، هنا ، صيغة المسألة المطروحة في هذه المقالة حول ضرورة رفع المستوى العلمي ، والفعالية الابداعية للمناقشات الادبية ، التي لا ينبغي - كما تكتب الجريدة - ان تظهر فيها « تلك الحدة وذلك العنف ، الذي يتحدر قطعاً لا من مطلب ايضاح الحقيقة ، وانما من الرغبة في نزع الثقة عن الخصم في النقاش ليس الا ، ووضع كرامته البشرية وقيمه كموطن موضع الرب » .

ان المناقشات والنقاشات الابداعية هي احد مظاهر النشاط الحياتي الطبيعي لنقننا . وينبغي لها ان تساعد نقننا في ان يكشف على نحو اعمق واتم الصلات المتعددة الالوان للادب بالتطور الاجتماعي ، وفي ان يناضل من اجل مستواه الفني الرفيع ، وحل المشاكل

تأليف

الدكتور علي جواد الطاهر

اول دراسة مسهبة عن رائد القصة العراقية

الحديث الذي اثار اهتمام المستشرقين والباحثين بما

انتجه من روايات وقصص مهدت الطريق لجميع كتاب

القصة الحديثة في العراق

منشورات دار الآداب ، بيروت

محمود أحمد السيد

رائد القصة الحديثة في العراق